3 1761 07061831 9

DEHIO

KUNST-HISTORISCHE AUFSÄTZE

VI. F. 104

KUNST-HISTORISCHE AUFSÄTZE

VON

GEORG DEHIO

MIT 5 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 24 TAFELN

MÜNCHEN / BERLIN 1914
DRUCK U. VERLAG V. R. OLDENBOURG

GUSTAV VON BEZOLD
UND
FRIEDRICH VON BEZOLD

IN ALTER FREUNDSCHAFT

LIBRARY
JUN 2 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

N
5300
D33

Vorwort.

Die auf Anregung der Verlagsbuchhandlung hier vereinigten Aufsätze und Reden sind zum Teil vor langer Zeit und meistens auf bestimmte Anlässe hin konzipiert worden. Es schien deshalb nicht ratsam, viel an ihnen zu ändern. Zum ersten Stück bemerke ich, daß es als Beitrag für die »Kultur der Gegenwart« schon 1904 niedergeschrieben war; der betreffende Band wurde aber zurückgestellt und das ganze Sammelwerk hat inzwischen einen anderen Charakter angenommen, insofern ursprünglich den einzelnen Teilen ein viel engerer Rahmen zugemessen war. Ausgeschieden habe ich aus der vorliegenden Sammlung, was mir nur für einen engeren Kreis von Fachleuten Interesse zu haben schien: so fast alle meine architekturgeschichtlichen Arbeiten (erschienen im Jahrbuch der Kunstsammlungen des preußischen Staates, im Repertorium für Kunstwissenschaft und in der Zeitschrift für Architekturgeschichte), aber auch die Untersuchungen über die Glasgemälde des Straßburger Münsters (Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins n. F. XXII 1907), die kritischen Beiträge zur Künstlergeschichte des 15. Jahrhunderts (Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII 1910), sowie die Aufsätze vermischten Inhalts, die ich in den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts hier und dort, hauptsächlich in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung und in den Preußischen Jahrbüchern, veröffentlichte. Meine größeren Arbeiten haben mich lange Zeit bei der Architekturgeschichte festgehalten; aus den vorliegenden kleinen Schriften wird man erkennen, daß mein Interessenkreis doch eine größere Spannweite hatte, wenn es hier auch, wie immer, heißen mußte: *ars longa, vita brevis.*

Straßburg im März 1914

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Die Kunst des Mittelalters 1
(Internationale Wochenschrift Jahrg. 1, 2 u. 3.)

Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik. . . . 49
(Kunstchronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1900.)

Deutsche Kunstgeschichte und Deutsche Geschichte. . . . 61
(Historische Zeitschrift Bd. 100.)

Historische Betrachtung über die Kunst im Elsaß 75
(Historische Zeitschrift Bd. 104.)

Zu den Skulpturen des Bamberger Doms. 91
(Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. 11.)

Die Kunst Unteritaliens in der Zeit Kaiser Friedrich II. . 101
(Historische Zeitschrift Bd. 95.)

Anhang: Burg Egisheim 114

Aus dem Übergang des Mittelalters zur Neuzeit 119
a) Konrad Witz (Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 37.)
b) Der Ulmer Apostelmeister (Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. 5.)

Der Meister des Gemmingendenkmals im Mainzer Dom. . 131
(Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. 30.)

Die Krisis der deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert . . 145
(Archiv für Kulturgeschichte Bd. 12.)

Die Bauprojekte Nikolaus' V. und L. B. Alberti 163
(Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 3.)

Zu den Kopien nach Lionardos Abendmahl. 187
(Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. 17.)

Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance. 197
(Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 4.)

Die Rivalität zwischen Raphael und Michelangelo 211
(Der Kunstfreund, Beiblatt zum Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. 6.)

Alt-Italienische Gemälde als Quelle zum Faust 221
(Goethe-Jahrbuch Bd. 7.)

Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien 235
(Preußische Jahrbücher Bd. 60.)

Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden? 247
Karl J. Trübner, Straßburg 1900.)

Denkmalschutz und Denkmalpflege 261
(Akademische Festrede Heitz u. Mündel, Straßburg 1905.)

Denkmalpflege und Museen 283
(Kunstchronik N. F. Jahrg. 22.)

Zum Gedächtnis 295
a) Heinrich v. Geymüller (Kunstchronik N. F. Jahrg. 20.)
b) Victor Hahn (Monatsschrift der Deutschen in Rußland).

Tafelverzeichnis.

		Seite
Tafel 1.	Kathedrale zu Reims: Maria und Elisabeth	100
Tafel 2.	Dom zu Bamberg: Elisabeth und Maria	100
Tafel 3.	Castel del Monte: Grundriß und Aufriß	118
Tafel 4.	Schloß Egisheim	118
Tafel 5.	Museum zu Straßburg: Die hl. Magdalena und Katharina von K. Witz	130
Tafel 6.	Museum zu Basel: Der hl. Christophorus von K. Witz	130
Tafel 7.	Museum zu Genf: Petri Fischzug von K. Witz	130
Tafel 8.	Ulmer Münster: Archivoltfiguren vom Westportal	130
Tafel 9.	Dom zu Köln: Zwei Apostel vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden	130
Tafel 10.	Frankfurt: Domhof, Kreuzigungsgruppe von Backofen	144
Tafel 11.	Wimpfen am Berg: Der Kopf Christi aus der Kreuzigungsgruppe von Backofen	144
Tafel 12.	Dom zu Mainz: Hennebergdenkmal von Backofen	144
Tafel 13.	Dom zu Mainz: Liebensteindenkmal von Backofen	144
Tafel 14.	Dom zu Mainz: Gemmingendenkmal, unterer Teil	144
Tafel 15.	Weimar: Petrus; Straßburg: Petrus	196
Tafel 16.	Museum zu Straßburg: Jacobus	196
Tafel 17.	Museum in Straßburg: Andreas	196
Tafel 18.	Museum in Straßburg: Judas und Johannes	196
Tafel 19.	Museum in Straßburg: Christus	196
Tafel 20.	Rom: Fresco in Sant' Agostino: Jesaias	220
Tafel 21.	Rom: Accademia di S. Luca: Wappenhaltender Putto	220
Tafel 22.	Pisa: Die Einsiedler der Thebais. Nach Lasinio	234
Tafel 23.	Pisa: Der Triumph des Todes. Nach Lasinio	234
Tafel 24.	Pisa: Jüngstes Gericht und Hölle. Nach Lasinio	234

DIE KUNST DES MITTELALTERS

1904

Das Mittelalter beginnt kunstgeschichtlich dort, wo die griechisch-römische Kunst, auf ihrem eigenen Boden abgestorben, im Schoße fremden Volkstums in neue, abartende Entwicklungen eintritt. In diesem allgemeinsten Sinne hat die abendländische Kunst denselben Ausgangspunkt wie die byzantinisch-orientalische. Verschieden ist aber hier und dort nicht nur das aufnehmende Medium, sondern auch formal die Art der Verbindung. Im Osten trifft die griechisch-römische Kunst mit einer anderen, die ihre eigenen, sehr alten und sehr bestimmt gerichteten Überlieferungen hat, zusammen. Die jungen Völker des Westens dagegen, Kelten und Romanen, haben ihr nichts Eigenes und Fertiges entgegenzustellen. Ihre Götter wohnten nicht in Tempeln, ihre Könige nicht in Palästen. Sie waren ohne Kunst. Von einer Vermischung zweier Systeme, wie sie im Osten sich vollzog, ist bei ihnen nicht die Rede.

Gewiß, alles, was nachher die mittleren und neueren Zeiten künstlerisch geleistet haben, bliebe unverständlich ohne die Annahme, daß irgendwo in einem sehr verborgenen Winkel der germanischen Volksseele auch ein Keim zu künstlerischer Anlage bereitlag. Nur bleibt er für uns unsichtbar. Er besteht lediglich als potentielle Energie und mußte lange schlummern, bis er in aktuelle sich umwandeln konnte. Phantasiebegabung zwar war das letzte, was der germanischen Volksseele gefehlt hätte. Die ihr natürlichste Form, sich auszudrücken, war aber die Dichtung; übergreifend selbst auf Gebiete, die ihrem Wesen nach dem Verstand gehören, wie Recht und Staat; nicht vorhanden war jene feinere sinnliche Reizbarkeit, die zur bildenden Kunst führt. Es will etwas sagen, daß der dreihundertjährige Zeitraum römischer Herrschaft in Germanien für die Erziehung der Unterworfenen nach der künstlerischen Seite völlig unfruchtbar blieb: über ein bescheidenes Begehren nach Schmückung ihres Leibes, ihrer Behausungen, Geräte und Waffen kamen sie nicht hinaus, und die Formen, die sie in Gebrauch hatten, waren von früh auf aus dem Kunstkreise der Mittelmeervölker geborgt. Alles Suchen nach einem ureigenen germanischen Formenschatz ist umsonst; was man zuweilen dafür gehalten hat, besonders im Bereiche der Nord-

germanen, ist doch nichts anderes als barbarisiertes Lehngut, wenn auch mit bestimmt gerichtetem eigenen Willen in der Art der Auswahl und Abwandlung der Originale. Das Wesentliche ist das Absehen von der Naturwirklichkeit, eine absolute Musik der Linie. Auch die als Eroberer in die römischen Grenzen eindringenden Stämme sind zur Kunst in kein aktiveres Verhältnis gekommen; sie waren weitaus nicht die Zerstörer, die »Vandalen«, zu denen die spätere Legende sie gestempelt hat; sie gründeten ein Geschlecht von Herren, nicht von Handwerkern; sie nahmen die Kunst hin als einen untrennbaren Bestandteil der vorgefundenen Kultur, aber kraft eigenen Geschmacks ihr Vorschriften zu machen, lag ihnen fern. Genug, auch nach der germanischen Eroberung wandelte sich die Kunst der lateinischen Länder genau so ab, wie sie es ohne sie getan hätte.

Erst die um Jahrhunderte jüngere zweite Aussaat im Norden, die von der christlichen Kirche unternommene, ging auf. Erst jetzt kam die Zeit, wo der nordische Mensch auf die an ihn herangebrachten Kunsteindrücke seelisch antwortete, wo er sie nach s e i n e m Sinne sich deutete, nach s e i n e m Sinne umgewandelt etwas Ähnliches und doch schon anderes hervorzubringen sich gereizt fühlte. Zum erstenmal in greifbarer Gestalt tritt uns dies neue Verhalten im Reiche Karls des Großen entgegen: hier ist schon Mittelalter.

Zweierlei Veränderungen hatten sich inzwischen vollzogen: die eine in der inneren Disposition des empfangenden Teils, der Forschung verschlossen, aber notwendig vorauszusetzen; die andere im überlieferten Stoffe selbst. Es handelte sich nicht mehr um die echte Antike, sondern um die schon innerlichst verwandelte, durch das Eindringen des wiedererwachten alten Orients einer ersten Zerlegung und neuen Zielsetzung unterworfenen Spätantike. Einen zweiten Zersetzungsprozeß leitete jetzt der nordische Geist ein. War dies Geschäft vollbracht, so konnte der Aufbau eines neuen Kunstkörpers folgen. Für das Verständnis des Vorganges wesentlich ist, daß in der antiken Überlieferung immer noch ein Rest von Leben geblieben war. Die Kunst des karolingischen Zeitalters ist nicht W i e d e r belebung, nicht

Renaissance, wofür man sie öfters ausgegeben hat. Es ist nur in sehr untergeordnetem Sinne wahr, daß sie nach rückwärts schaute; in ihr wirkte noch ohne Unterbrechung der von der Antike kommende Stoß fort, mit dem sich dann die neuen, bald als die stärkeren sich erweisenden Kräfte verbanden.

Vermittlerin war, wie schon gesagt, die christliche Kirche. Von ihr wurde die Rezeption verlangt, zugleich deren Maß vorgeschrieben. Nur soviel, wie die Kirche von der antiken Kunstwelt unter ihr rettendes Dach aufgenommen hatte, gewann Einfluß auf die werdende mittelalterliche Kunst; was außerhalb dieses Überlieferungsrahmens stand, war allerdings tot. Die römischen Baudenkmäler, die in nicht geringer Zahl in den deutschen Rheinlanden, in größerer in verschiedenen Teilen Galliens — von Italien nicht zu reden — sich erhalten hatten, sind kein Faktor in der neuen Bewegung; nach wie vor sah der Barbar sie mit blöden, verständnislosen Augen an; erst auf einer viel weiter vorgerückten Stufe der mittelalterlichen Entwicklung haben sie an einigen Orten etwas Renaissanceähnliches hervorgerufen. In Betracht kommt für die Grundlegung nun: was brachte die christliche Kirche von Kunstformen mit? Ein genaues Inventar davon vermögen wir nach jetzigem Stande der Kenntnis nicht aufzustellen. Sicher war der lateinische Okzident nicht die einzige Quelle; jene große Transformation, in der die Antike im Orient begriffen war, hatte frühzeitig, vor Karl dem Großen, ihre Wirkungen bis in die keltisch-germanische Welt, soweit sie christlich wurde, hineinerstreckt. So ist denn nicht weniges von dem, was uns als neu und unantik entgegentritt, gar nicht germanische, sondern orientalische, dem Westen importierte Prägung. Die Barbaren des Westens fühlten sich denen des Ostens in vielen Punkten näher als beide der klassischen Antike.

So sehr die germanischen Völker zunächst als der bloß empfangende, der anzutreibende und zu belehrende Teil erschienen, lag doch bei ihnen die positive Kraft der Neubildung. Die irischen Kelten, früher als die Germanen mit einer eigentümlich gefärbten Kunst auftretend, erreichten sehr bald die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit. In Frankreich zeigte sich anfänglich der Süden und

der Westen dem halb germanisierten Norden überlegen, dann aber trat dieser dauernd an die Spitze. Aber auch nicht das rein romanische Blut ergab einen Vorzug. Die spezifisch mittelalterliche Kunst hatte ihren Herd in Deutschland, Nordfrankreich, Burgund; in Italien beteiligte sich an ihrer Hervorbringung nur der nördlich des Apennin gelegene Teil der Halbinsel, Rom schon nicht mehr; Spanien hat eine originale Kunst überhaupt nicht besessen.

National im eigentlichen Sinne ist indessen die Kunst des Mittelalters niemals geworden. Nicht der Genius eines einzelnen Volkes, wie im Altertum der hellenische, war Führer. Der Einheitspunkt lag in einer Institution, die mit dem Begriff der Nationalität nichts zu tun hatte, in der katholischen Kirche. Das auf Überlieferung beruhende Bedürfnis der Kirche hatte die Kunst ins Leben gerufen; kirchlich blieb sie, solange sie mittelalterlich blieb; das Emporkommen einer autonomen weltlichen Kunst ist eines der ersten Zeichen des nahenden Verfalls der mittelalterlichen Weltanschauung. Der Kirche verdankt die Kunst, daß sie nicht in Anarchie verfiel; sie verdankt ihr ebenso die Stetigkeit ihrer Fortentwicklung, denn es war der größte Segen für sie, daß sie immer wieder an denselben Aufgaben sich zu üben und zu vollkommneren Lösungen sich emporzuheben hatte. Ebenso klar ersichtlich ist freilich, daß die Verbindung mit der Kirche eine Schranke bedeutete. Die Kirche hat ihre Oberhoheit zwar ohne Engherzigkeit geübt; so umfassend, wie ihr Wirkungskreis genommen wurde, durfte als kirchliche Kunst vieles auftreten, was unmittelbar mit der Religion nichts zu tun hatte; gleichwohl blieb es bestehen, daß ein anderes Daseinsrecht, als das ihr die Zwecke der Kirche gaben, für die Kunst nicht in Betracht kam. Daher die Ungleichheit des Verhaltens in den verschiedenen Gattungen. Unvergleichlich kräftiger und ergebnisreicher betätigte sich der schöpferische Trieb in den tektonischen, als in den imitativen Künsten. Jene, die stofflich indifferent sind, gestatteten ein freies Ausleben der Phantasie. Auf diesen lastete die Autorität. Das Bild, das der Maler und Plastiker hinstellte, war wieder nur aus dem Bilde, dem überlieferten, nicht aus der Natur geschöpft.

Die mittelalterliche Kunst ist der neuzeitlichen ebenso überlegen in ihrer gewaltigen stilisierenden Potenz, wie unterwertig durch ihre Naturfernheit. Einen Augenblick, auf ihrer Höhe im 13. Jahrhundert, schien es, als wollte sie auch nach dieser Seite zur Freiheit durchdringen; dann aber sank sie in Konventionalismus zurück. Wer sie aufsuchen und schildern will, nicht in ihrer Beschränktheit, sondern ihrer schöpferischen Ursprünglichkeit, dort wo sie wirksam blieb auf die nachfolgenden Zeiten bis herab auf die unsrige, der hat in erster Linie die Baukunst und die mit dieser unter gleichem Gesetz lebenden Kleinkünste ins Auge zu fassen.

* * *

Die Bauweise der germanischen Urzeit war reiner Holzbau; ihr setzte sich der Kirchenbau als reiner Steinbau entgegen. Ein stärkerer Gegensatz kann in der Welt architektonischer Möglichkeiten nicht gedacht werden. Eine Vermischung trat nicht ein; höchstens daß einige wenige aus der Behandlung des Holzes sich ergebende Schmuckformen in den Steinbau sich einschlichen, wozu wir aber z. B. das im romanischen Stil zu großer Verbreitung gelangte Motiv des Würfelkapitells nicht rechnen möchten; auch nicht die oft besprochenen Giebelchen als Ersatz für Bögen an der Torhalle des Klosters Lorsch in einem sonst ganz antikisierenden Formenensemble, da diese längst schon an altchristlichen Sarkophagen die gleiche Verwendung gefunden hatten. Der nationale Holzbau wurde infolgedessen auf einer inferioren Stufe zurückgehalten: die Entwicklung der Baukunst als Kunst vollzog sich allein im Steinbau. Für den autoritativen Charakter der Überlieferung ist das bezeichnend. Denn mit den konstruktiven Kenntnissen der Kirchenmänner, die jetzt als Bauleiter und Lehrer auftraten, war es schwach genug bestellt, und sie hatten große Mühe, sich ihre Handwerker heranzuziehen. Immerhin, auch in der rohesten Form hatte der Steinbau einen unersetzlichen Vorrang in bezug auf Sicherheit und monumentale Würde. Der Fortschritt im Technischen nahm denn auch einen äußerst langsamen Gang; erst mit dem Eintritt ins 12. Jahrhundert beschleunigte er

sich; das dreizehnte sah in der Baukunst, wie auf allen andern Gebieten des mittelalterlichen Kultursystems die Höhe. Immer wird auch die Frühzeit für den Historiker kulturpsychologisch ein großes Interesse bewahren. Wir wollen als ihre Grenzen in abgerundeter Rechnung die Jahre 800 und 1000 annehmen. Sie als bloße Übergangszeit einzuschätzen, halten wir für falsch: denn gerade in ihr werden eine Anzahl der wichtigsten Grundlinien für die Zukunft gezogen. Gegenüber der Spätantike, so gesunken diese auch war, erscheint sie rauh und barbarisch; aber der müde Quietismus, der jene gekennzeichnet hatte, ist überwunden; eine Wandlung mit klarer und energischer Zielstrebigkeit ist im Gange.

Wie überall in einer gesund sich entwickelnden Baukunst gingen die praktischen sachlichen Forderungen auf dem Wege voran. Die Kirche hatte ein Recht, sich als die Achse in der vom großen Kaiser neugeschaffenen Welt zu fühlen, und es gehörte zu den Mitteln ihrer Herrschaft, daß dieses dem Volke sichtbar werden sollte, wo immer sie sich feierlich zur Darstellung brachte, in den Formen des Gottesdienstes, in der Gestalt des Gotteshauses. Vor allem war der Abstand zwischen Geistlichkeit und Volk in der liturgischen Ordnung schärfer herauszukehren, nicht mehr bloß durch Schranken und Vorhänge, sondern durch eine neue Gliederung des Gebäudes selbst; die Zahl der Altäre mehrte sich; Reliquienkult und Wallfahrten wurden ein großes Wesen; vor allem die tonangebend an der Spitze der Baukunst stehenden Klöster hatten ihre besonderen Bedürfnisse. Die heilige Grundgestalt des Gotteshauses, die Basilika, wollte niemand antasten, aber man machte ihren Grundriß reicher, zusammengesetzter. Die folgenden neuen Motive sind die wichtigsten:

Erstens: Das Halbrund des Altarhauses von einem niedrigen konzentrischen Seitenschiff umzogen, beide Raumteile durch offene Bogenstellungen in Kommunikation; aus der Außenwand kleine halbrunde Kapellen, radiant zum Kreiszentrum des inneren Chors hervortretend. Diese Form — an welche älteren Vorformen etwa anknüpfend, ist hier nicht zu erörtern — entstand spätestens im 9. Jahrhundert in der großen Wallfahrtsbasilika zu Tours

über dem Grabe des hl. Martin, des größten Heiligen der Franken. Sie wurde die klassische Chorform des romanischen Stils im westlichen, südwestlichen und zentralen Gallien; einzelne große Kloster- und Pilgerkirchen des Nordens eigneten sie sich frühzeitig an, Burgund vom Ende des 11. Jahrhunderts ab; die Normandie kannte sie nicht, auch sonst kein außerfranzösisches Land mit Ausnahme von Spanien; im gotischen Stil später erlangte sie die größte Bedeutung.

Zweitens: Die Grundform des lateinischen Kreuzes, d. h. Anlage eines Querschiffs, an das sich östlich ein rechteckiger Chor, räumlich als Fortsetzung des Mittelschiffs gedacht, anschließt; damit verbindet sich als Wesentliches die Festsetzung einer konstanten Maßrelation zwischen den einzelnen Bauteilen in der Weise, daß die Breite des Mittelschiffs der Breite des Querschiffs gleichgesetzt und das dadurch im Kreuzesmittel entstehende Quadrat in der Ausmessung des Chors und der Kreuzflügel wiederholt, häufig auch in der Abmessung des Langhauses zugrunde gelegt wird, das dann als Summe mehrerer Quadrate erscheint. Die Bedeutung dieser Neuerung gegenüber der unentwickelten und schlaffen, nur selten überhaupt mit einem Querschiff begabten Konfiguration der altchristlichen Basilika leuchtet ohne weiteres ein. Sie ist typisch für das Ostfrankenreich. Im berühmten Bauriß für Sankt Gallen vom Jahre 820 zum erstenmal sicher bezeugt, doch gewiß um einiges früher schon entstanden. Für den deutsch-romanischen Stil blieb sie während seiner ganzen Dauer ebenso bezeichnend, wie die vorher betrachtete Form für den französisch-romanischen.

Drittens: Der Grundriß des Ordens von Cluny: er erweitert den zuletzt beschriebenen; der Hauptchor erhält Nebenchöre, jeder mit einer apsidialen Nische geschlossen; ebensolche an der Ostwand der Kreuzflügel, so daß ihre Zahl auf fünf steigt. Unter dem Einfluß von Cluny dringt dieser Chortypus über Burgund hinaus in andere Länder vor; in geschlossenen Gruppen erscheint er in Deutschland (»Hirsauer Schule«) und der Normandie.

Viertens: Die Krypta; aus unentwickelten Vorformen des altchristlichen Brauchs entsteht im 9. und 10. Jahrhundert die

bekannte Form einer halb unterirdischen Gewölbehalle, der bevorzugte Ort der Reliquienverehrung. Besonders den kreuzförmigen Anlagen, deren Chor sie zu einer wirkungsvollen Bühne für den Altardienst emporhebt, fügt sie sich glücklich ein und ist deshalb in Deutschland, aber auch nur hier, ein unentbehrlicher Bestandteil einer romanischen Kirchenanlage geworden. Der burgundisch-kluniazensische Schulkreis (mit Einschluß der Hirsauer) lehnte sie ab; auch im Westfrankenreich war sie wenigstens kein regelmäßiges Erfordernis.

Fünftens: Die Anlage eines zweiten Chors am westlichen Ende des Gebäudes unter Verdrängung des traditionellen Eingangs; meist mit eigener Krypta und nicht selten auch mit eigenem Querschiff. Dieser Typus entfernt sich vom ursprünglichen Gedanken der Basilika am weitesten. Nicht allein, aber am häufigsten kommt er wieder in deutschen Kloster- und Domkirchen vor. Vom 12. Jahrhundert ab ist er im Rückgang.

Sechstens: Im inneren Aufbau vollziehen sich unter Beibehaltung der in der Idee der Basilika liegenden allgemeinen Grundsätze folgende Veränderungen: an Stelle der leichten Backsteinkonstruktion tritt massiges Bruchsteinmauerwerk; die Arkadenöffnungen werden weiter, die Stützen niedriger und stärker; die Säule wird häufig durch vierseitige Pfeiler ersetzt oder Säulen und Pfeiler werden in einem bestimmten rhythmischen Wechsel kombiniert; Zahl und Größe der Fenster, die einen Glasverschluß nur selten empfangen, muß mit Rücksicht auf das nordische Klima erheblich beschränkt werden; die Seitenschiffe erhalten häufig ein zweites Geschoß, die Emporen, eine Einrichtung, die nach dem Jahre 1000 etwa in vielen Schulen, z. B. fast in allen deutschen, jedoch wieder aufgegeben wird.

Siebentens: Die Türme, die dem frühchristlichen Kirchenbau überhaupt gefehlt hatten und, als sie nach und nach in Aufnahme kamen, als gesonderte Gebäude neben den Kirchen standen, werden angegliedert, bald als Zentraltürme über dem Durchkreuzungspunkt des Querschiffs, bald als Fassadentürme, bald in Kombination beider Motive.

Die in diesen sieben Punkten enthaltenen Gedanken hat die karolingische Epoche als reichen Rohstoff gleichsam aus den Steinbrüchen gehoben; sie auszuarbeiten, zu verfeinern, zu beleben, blieb die noch immer große Aufgabe der folgenden Jahrhunderte. Ungeachtet der äußeren Anknüpfung an die altchristlichen Formen wird der ästhetische Grundcharakter des romanischen Stils mit einer schon früh sich zeigenden Entschiedenheit ein wesentlich anderer: er ist gruppierender Massenbau von starker rhythmischer Bewegung. Damit ist der Außenbau, der im Altchristlichen fast rein nichts gewesen war, wieder in seine Rechte eingesetzt, ja in der Blütezeit des Romanismus gehört ihm fast die größere Liebe. Die Mannigfaltigkeit der Gestaltung ist zuerst in der Differenzierung der Schulen, dann aber auch innerhalb der Schulen bei den einzelnen Bauindividuen, eine so große, wie sie seither kein anderer Stil mehr gekannt. Ein zweiter durchgehender Charakterzug ist die monumentale Würde und sichere Kraft, selbstbewußt ohne Ruhmredigkeit, ernst und gemessen auch in der Pracht, mit einem unzerstörbaren Etwas von Vornehmheit selbst an technisch roh geratenen oder zu kleinsten Abmessungen hinabsteigenden Bauten. Keine moderne Nachahmung hat diese Stimmungswerte je erreichen können.

Am langsamsten gewannen die Zierformen ihre eigene Sprache in der Zeit der Reife mit jener immer wieder anzustaunenden Fülle des ornamentalen Wortschatzes. Das 9., 10. und 11. Jahrhundert waren noch sparsam im plastischen Detail. Man würde sich jedoch irren, wollte man meinen, ihre Innenräume wären nicht anders als so kahl und roh, wie sie heute erscheinen, beabsichtigt gewesen. Die durchaus als notwendig empfundene Ergänzung brachte die Malerei. Was der Baumeister nur halb getan hatte, sollte der Maler weiterführen: die Flächen teilen, Zwischenglieder herstellen, durch ornamentale Symbole die Leistung der Bauglieder interpretieren, kurz, die ruhenden Massen mit rhythmischem Leben erfüllen. Der Weg der weiteren Entwicklung ist nun der, daß nach und nach der Steinmetz den Maler ablöst. Was in der Frühzeit durch wage- und senkrecht gemalte Bänder ausgedrückt worden war, für das treten Gesimse, Pilaster,

Halbsäulen, kurz plastische Glieder; was den Kapitellen, Friesen, Türbogenfeldern der Pinsel als Zierat gegeben hatte, wird in Meißelarbeit umgesetzt; Historienmalerei, figürliche Plastik und ornamentale Kunst grenzen ihre Gebiete bestimmter ab, jedes auf dem seinigen freier werdend, aber in der Wirkung sich unterstützend. Die Existenz urgermanischer Formen ist unerwiesen und unglaubhaft; die wahre Leistung des Mittelalters liegt in der Umdeutung und Neubelebung dessen, was ihr die Antike, und zwar aus der doppelten Quelle des Hellenismus und des Orients überliefert hatte. Selbstverständlich konnte das ohne starke eigene Phantasietätigkeit nicht zustande kommen. Nur zum kleinsten Teil gingen die Motive direkt von der Baukunst auf die Baukunst über; weitaus zum größeren hatten sie gleichsam eine Seelenwanderung durch den Körper anderer Kunstgattungen durchzumachen. In der Frühzeit nahmen die Kleinkünste sie in Pflege, in Metallarbeiten, in Elfenbeinschnitzereien, in Fadenmalerei und Miniaturmalerei waren die meisten Formen, deren sich die entfaltete Baukunst bediente, schon von langer Hand vorbereitet. Weiterhin hat sie die Dekorationsmalerei für den monumentalen Stil appretiert. Und erst zum Schluß kehrten sie, nun aber völlig verwandelt, zu dem der Baukunst eigensten Stoff, dem Stein, zurück. Um das Ergebnis zu verstehen, muß man diese lange Folge technischer Transformationen im Auge behalten. Es kam einer Neuschöpfung gleich. Nur jugendliche Völker haben das Glück, das zu können. Schon die Gotik war auf ornamentalem Gebiet weit unproduktiver. Bildhauer von heute können romanisches Ornament nicht einmal kopieren, es gerät ihnen unbegreiflich fade.

Neubildungen in Fülle! Aber immer noch im Rahmen des Raumbildes und der Konstruktion der Basilika mit flacher Holzdecke. An die Wurzel des überlieferten Systems griff erst die Forderung der vollständigen Durchführung des Steinbaus, d. h. des Übergangs von der flachen Holzdecke zum G e w ö l b e. Daß sie nicht ausbleiben konnte, begreift sich leicht. Romanische Kirchen, deren Holzdecken sich bis heute erhalten haben, gehören zu den größten Seltenheiten, Brandnachrichten bilden in den Klosterchroniken eine stehende Rubrik. Nicht bloß von außen kam die

Gefahr, durch Blitzschlag, Brandlegung in Kriegszeiten u. dgl., sie lag in der Einrichtung des Kirchengebäudes selbst, dessen kleine, lichtarme, im Winter verschlossene Fenster zu ausgedehnter Anwendung von Kerzen- und Lampenlicht hinführten. Von der gewölbten Decke erwartete man praktisch größere Sicherheit, ästhetisch den Eindruck größerer Monumentalität. Eine gewisse Kenntnis der Wölbetechnik hatte sich erhalten, an den Halbkuppeln der Apsiden, in Krypten, Emporen, Kapellen wurde sie überall geübt; zuweilen überrascht das Zustandekommen auch größerer Gewölbebauten, die dann aber immer zentral disponiert sind (wie z. B. S. Bénigne in Dijon, Ottmarsheim, beabsichtigt in der Kapitolskirche in Köln, alles Bauten aus der ersten Hälfte und Mitte des 11. Jahrhunderts). Die Schwierigkeit lag nicht im Wölben an sich, sondern darin, daß die den Römern geläufig gewesenen Gewölbeformen, an die man hätte anknüpfen können, unvereinbar waren mit der Raumform der Basilika, die nun einmal die historisch tief eingewurzelte, liturgisch wie künstlerisch durch große Vorzüge gestützte Kirchenform war; denn die über Pfeilern und Bögen schwebenden, oberwärts freiliegenden Hochwände, wie sollten sie Gewölbe tragen, ohne durch deren Schub seitlich auseinander geworfen zu werden?

So stand man vor dem Dilemma: das Gewölbe annehmen und die Basilikenform fallen lassen — oder der Basilika treubleiben und auf die Gewölbe verzichten. Verschiedene Schulen haben sich hierin verschieden verhalten, lange Zeit ist mit wechselnden Versuchen hingegangen, die befriedigende Lösung brachte erst das gotische System.

Das Auftauchen des Gewölbeproblems hatte aber noch eine andere Folge, die eines Wandels im ganzen Baubetrieb. Wo sich nicht, wie in Italien und vielleicht auch im südlichen Gallien, alte Gewerkschaften erhalten hatten, da hatte die Geistlichkeit die Leitung übernommen. Diese dilettantische Betriebsart ist in den Folgen kenntlich genug; indessen unter den einfachen Bedingungen der Frühzeit genügte sie. Aber es kam die Zeit, wo mehr verlangt werden mußte. Umsichtig regierte Klöster, wie Cluny und Hirsau nebst ihren Anverwandten sahen sich schon genötigt,

aus ihren Laienbrüdern Gesellschaften von Bauhandwerkern berufsmäßig zu organisieren, womit alsbald bedeutende technische Fortschritte sichtbar wurden. Das war aber nur eine Zwischenstufe. Der allgemeine Zug ging auf vollständige Laisierung. Und das hieß zugleich Nationalisierung. Die Gleichförmigkeit der früheren Jahrhunderte schwindet; je näher zur Höhe des Mittelalters, um so reicher werden die Differenzierungen, um so bestimmter die Stilphysiognomien der einzelnen Landschaften. Versuchen wir, so gut es mit wenigen skizzenhaften Strichen gelingen kann, die Hauptcharaktere zu schildern.

Am weitesten in der Spaltung in regionale Sondertypen, merkwürdigerweise ohne Schwächung der Triebkraft des einzelnen Zweiges, ging das heutige F r a n k r e i c h. Der damalige Zustand unfertiger Rassenmengung und mangelnder Staatseinheit erklärt diese Erscheinung wohl im allgemeinen, aber nur selten in ihren konkreten Einzelheiten. Wo beim Bau eines einflußreichen Klosters, einer vielbesuchten Wallfahrtskirche eine neue technische oder künstlerische Entdeckung gemacht wurde, da bildete sich für einige Zeit ein Schulmittelpunkt. Den Anlaß zu einer durchgreifenden Scheidung der Schulen in zwei große Lager gab die Wölbungsfrage, wobei die geographische Grenzlinie ungefähr dieselbe ist, wie zwischen der Sprache des *oc* und der Sprache des *oil*. Das Gebiet der *Langue d'oc* ging mit raschem Entschluß zur Wölbung über, etwa um das Jahr 1000, erheblich früher als irgendein anderer Teil des Abendlandes; das Gebiet der *Langue d'oil* verharrte bei der Flachdecke. Das 11. Jahrhundert hindurch bleiben die Gewölbebauten in der künstlerischen Fassung roh und ungefüge; dann aber, in der Glut und Erregung der Kreuzzugszeit gelingt ein neuer und großer Aufschwung. Zwischen dem ersten und dem zweiten Kreuzzug sind alle Meisterwerke des französisch-romanischen Stils entstanden. Freilich, das Ziel der Wölbung war erreicht durch ein Opfer, auf dessen Unvermeidlichkeit wir schon hingewiesen haben, durch das Opfer der Basilika. Die unter den römischen Vorbildern gewählte Wölbungsform war der nach der Längsachse des Gebäudes durchgehende Halbzylinder, das Tonnengewölbe; das System teils das

des einschiffigen Saales, teils das der dreischiffigen Halle mit parallelen Tonnen. Das Holz wurde in dieser Bauart so vollständig ausgeschlossen, daß man selbst die Dächer aufgab, mit steinernen Platten über dem Gewölberücken sich begnügte. Die Mauern ungeheuer mächtig, die Fenster über Bedarf klein. Da die letztere Erscheinung sich auch an den Basiliken Italiens und Spaniens wiederholt, muß man annehmen, daß in jenem Zeitalter dunkle Stimmung der Innenräume von den Menschen des Südens geflissentlich aufgesucht wurde als etwas die Andacht Beförderndes. Das 12. Jahrhundert behielt in Südfrankreich die obengenannten Systeme bei, aber es veredelte sie durch ein Raumgefühl, von dem man jahrhundertelang nichts gewußt hatte. Diese einfachen, ruhevollen, wohlgestimmten Verhältnisse sind Ergebnis eines neuerwachten Verständnisses für den in jenen Gegenden noch aus zahlreichen Denkmälern sprechenden antiken Kunstgeist; gleichzeitig wird das antike Detail wieder aufgenommen und mit überraschender Feinfühligkeit, zuerst genau, dann freier nachgebildet. Der Schauplatz dieser Protorenaissance ist die Mittelmeerküste und das Rhonetal mit Ausläufern nach Burgund; darf man etwa sagen, das griechische Blut sei hier noch nicht verbraucht gewesen? — Wesentlich ein anderes Naturell, ein keltisch gefärbtes, gibt sich in Aquitanien und im Poitou zu erkennen. Hier wird die dreischiffige Hallenanlage, mit gleicher Höhe aller Schiffe, bevorzugt. Im Innenraum bleibt sie bedrückt und dumpf, in einer unbeschreiblich fremdartigen, barbarischen Stimmung; das Äußere prunkt in einem Überschwall von Zierformen; ihre Bildung ist weichlich und üppig, dabei ein Hang zur Anhäufung spukhaft monströser Tiergestalten, deren Vorbilder, durch Vermittelung sassanidischer Gewebe, aus der altorientalischen Vorratskammer der Phantastik herstammten. Eine überaus merkwürdige Umbildung des einschiffigen Saales vollzog sich in der Landschaft Périgord: das Tonnengewölbe wurde durch eine Folge von sphärischen Kuppeln ersetzt. Auch diese sind ein Erwerb aus dem Osten, von den Kreuzfahrern mitgebracht; aber nur als Element; Komposition und Geist der perigordinischen Kunst ist nicht byzantinisch; es entsteht ein Bautypus von hoher

Eigentümlichkeit, der in manchen Denkmälern eine rigorose Erhabenheit erreicht, mit der sich in der Baukunst aller Zeiten und Völker weniges vergleichen läßt. — Wieder ein anderes, sehr prägnantes Gebilde entstand im zentralen Berglande der Auvergne. Das innere System ist das der Hallenkirche mit Hinzufügung von Emporen über den Abseiten; es zeichnet sich konstruktiv durch große Festigkeit aus und nähert sich auch im Raumbilde einigermaßen wieder der Basilika. Künstlerisch reifer ist die Außenansicht; durch Verbindung des Kapellenchors mit einem hohen, staffelförmig gegliederten, von einem achteckigen Turm gekrönten Querschiff gewinnt sie eine plastische Massengliederung von ungewöhnlichem Reiz. Der Typus blieb auch nicht auf seine auvergnetische Heimat beschränkt. Einige hochberühmte Wallfahrtskirchen — S. Fides in Conques, S. Saturnin in Toulouse, S. Jago in Compostella — gaben ihm weitere Ausbreitung. Alle diese Schulen waren denen Nordfrankreichs und überhaupt dem ganzen übrigen Europa voraus im konstruktiven Denken wie in der glanzvoll gestaltenreichen Formphantasie. Aber sie hatten sich von der gemein europäischen Entwicklung abgesondert. Bald nach Erreichung ihrer höchsten Blüte gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts sterben sie ab, ohne einen triebkräftigen Samen zu hinterlassen.

Unter den Schulen Nordfrankreichs sind Isle de France, Champagne und Picardie, der Heimatboden des künftigen gotischen Stils, in der romanischen Epoche verhältnismäßig die schwächsten. Ihr Stil ist eklektisch, am meisten verwandt dem der westlichen Rheinlande. Von 1100 ab werden Versuche im Gewölbebau angestellt, doch nur in kleinerem Maßstabe; im ganzen herrscht die Flachdecke bis 1150. Nur die beiden an den Flügeln stehenden Schulen, die burgundische und die normannische, waren dem Süden ebenbürtig in der Kunstkraft, überlegen im Einfluß nach außen. — Von Burgund gingen die beiden großen abendländischen Klosterreformen aus, die kluniazensische und die zisterziensische. Beide propagierten wo nicht einen eigenen Stil, so doch ein bestimmt formuliertes Bauprogramm; auch lehrten sie, darin zumal für Deutschland wichtig, eine bessere Mauertechnik. Das Urbild

der Kluniazenserkirchen wurde gegeben durch den Bau des Abtes Majolus vom Jahre 981. Hundert Jahre später wurde er abgebrochen unter Abt Hugo dem Großen und ein ganz kolossaler, überaus prächtiger Neubau errichtet, das größte Kirchengebäude, das in der romanischen Epoche überhaupt entstanden ist. Er erlangte nicht mehr den gleichen internationalen Einfluß wie die ältere Kirche. Gleichwohl ist er ein baugeschichtlicher Merkstein dadurch, daß in ihm das Problem der Einwölbung der Basilika zum erstenmal seine Lösung fand. Cluny war der Mittelpunkt der jüngeren burgundischen Schule, die durch Größe der monumentalen Gesinnung und vornehme künstlerische Kultur zu ihrer Zeit, d. i. in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, den höchsten Platz in der abendländischen Baukunst einnahm. In eigentümlicher Weise klingen in ihr Vorahnungen so der Gotik wie der Renaissance zusammen: an jene erinnert die Raumgestaltung und der Gliederbau im großen, an diese der Formenapparat. Nur die konstruktive Lösung konnte nicht ganz befriedigen, da das Wagnis der Überspannung des Mittelschiffes mit einem durchlaufenden Tonnengewölbe als zu kühn sich erwies. — Der Aufschwung der normannischen Schule datiert von der Klosterreform durch Abt Wilhelm von Fécamp. Er brachte von Cluny die Grundrißdisposition und die Doppeltürme der Fassade. Im übrigen entwickelte sich die normannische Bauart selbständig. Ihr eignet feste Willenskraft und klarer Verstand. Der Gedanke der Wölbung, und zwar der Wölbung der Basilika, begann sie schon bald nach der Mitte des 11. Jahrhunderts zu beschäftigen; hohe Emporen sollten die Mittelschiffswände gegen den Gewölbedruck sichern. Indessen kamen die Hauptgewölbe nicht zur Ausführung; aber die Emporen, die starken Bündelpfeiler verblieben dem System und gaben ihm sein straffes und wehrhaftes Aussehen; dazu ein Detail, dem antike Erinnerungen, überhaupt das Pflanzenornament, gänzlich fremd waren, das nur mit starren geometrischen Formen, mit Ecken und Spitzen, Schuppen und Kerben, Zacken und Sternen operierte, das aus Eichenholz geschnitzt und aus Eisen geschmiedet zu sein schien; der stärkste Gegensatz zu dem weichlichen, qualligen Formcharakter des Südwestens; ob aber im

Zusammenhang mit altgermanischen Erinnerungen, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Mit den Normannen ist dieser Stil übers Meer gegangen und hat sich die britische Insel so vollständig unterworfen, daß dort von einem Nachleben sächsischer Art nichts zu entdecken ist.

Über Italien ist im Rahmen dieser Übersicht nur kurz zu sprechen. Es zeigt ein nicht weniger vielgestaltiges Bild als Frankreich, aber nicht aus Überfluß an spontanen Trieben, sondern aus Mangel an Widerstandskraft gegen fremde Einflüsse. Wo diese nicht hinkamen, da war lange Zeit nur Stagnation und Verwilderung. Der Dom von Pisa, 1063 begonnen, aber zu nicht geringem Teile erst im 12. Jahrhundert ausgeführt, gibt das erste Beispiel eines höheren Lebensgefühls, das in einem Hauptpunkt mit der Tendenz der nordalpinen Länder, ohne von ihr abzuhängen, übereinstimmt: in der mit dem Innern gleichartigen Behandlung des Außenbaus. Bis tief ins 13. Jahrhundert zehrt die toskanische Architektur von den hier gegebenen Gedanken, zu denen nur die Florentiner, durch selbständige Beobachtung und Deutung der Antike — wie in Südfrankreich ein verfrühter Anlauf zur Renaissance — einige neue Züge hinzubrachten. In Rom wußte man nichts anderes, als die gebrechlichen Basiliken der alten Zeit immer wieder aufs neue auszuflicken mit Bausteinen aus dem antiken Trümmerfelde. Den ersten Platz, wenn nach Menge und Glanz der Bauwerke zu urteilen wäre, dürften Apulien und Sizilien beanspruchen, aber es fehlte zugleich Einheit und Konsequenz; byzantinische, arabische, normannische, pisanische und lombardische Motive geben mit älteren lokalen Erinnerungen das bunteste Durcheinander. Fühlung mit den Bestrebungen jenseits der Alpen hatte nur die Lombardei. Hier kam um dieselbe Zeit wie in Burgund und am Rhein die Wölbung der Basilika zustande. Es scheint, daß Versuche mit dem Hallensystem vorausgegangen waren; ob als selbständige Erfindung oder als Import aus Südfrankreich, ist nicht festzustellen. Der Vorzug des lombardischen Systems ist seine große Festigkeit, sein Mangel die befangene Raumbildung. Diagonalrippen und Strebemauern sind bekannt, also der Idee nach ein Analogon zu den Anfängen des

gotischen Stils; aber es wurden keine weiteren Folgerungen daraus gezogen. Das Äußere ist Backsteinrohbau, sehr massig, in den Gliederungsmotiven unorganisch. Aus der lombardischen Architektur spricht trotzige, schwere Größe, sehr selten Anmut. Man hat ihre Hauptwerke — aus dem 12. Jahrhundert — lange für weit älter gehalten als sie sind.

Im Vergleich mit Frankreich und Italien zeigt Deutschland im romanischen Stil ein einheitliches Bild; ein einheitlicheres als nachmals im gotischen; die Entwicklung der beiden Länder bewegte sich in dieser Hinsicht entgegengesetzt. Und die deutsche Baukunst hatte, um nicht in primitiver Roheit stecken zu bleiben, die Einheit auch viel nötiger. Ein doch nicht ganz geringes Verdienst um sie möchten wir den Königen zuschreiben, teils durch die zahlreichen bedeutenden Kirchenbauten, die sie unmittelbar beförderten, vielleicht noch mehr durch ihre engen Beziehungen zur hohen Geistlichkeit. Großenteils aus dem Hofklerus gingen die Bischöfe, das will sagen, die großen Bauherren, hervor; im Dienste des Königs waren sie weit gereist, hatten sie viel gesehen; auf der damaligen Entwicklungsstufe konnte der wandernde Hof mehr für die Zirkulation der künstlerischen Gedanken und Kräfte tun, als es einer festen Hauptstadt möglich gewesen wäre. Die größten Bauunternehmungen liegen in der Zeit vor dem Investiturstreit; was in Mainz, Worms, Speyer, Straßburg, Limburg, Hersfeld, Würzburg, Bamberg, Regensburg, Magdeburg, Hildesheim, Bremen damals geschah, durchweg durch Männer, die zum Hofe in naher Verbindung standen, ist in der Größe der Intention im 12. Jahrhundert nicht wieder erreicht worden. Einen gewissen Erfolg in anderer Form brachte die mit Cluny zusammenhängende Hirsauer Schule, die vor allem für Süddeutschland wichtig wurde, aber auch bis nach Thüringen und Sachsen ihren Einfluß erstreckte. Im ganzen liegt doch die beste Kraft des deutschen Bauwesens im sächsischen und fränkischen Stamm. Gegen das Ausland ist Deutschland in dieser Zeit abgeschlossen, die Verbindung mit dem Westfrankenreich war abgebrochen; mehr, doch auch nicht tiefgreifende Beziehungen bestanden zu Italien. Die lombardischen Wanderarbeiter waren als

Kenner der Steinbearbeitung geschätzt und brachten auch manche neue Schmuckformen mit.

Die sächsischen Bauten gehen selten über mittlere Größe hinaus; ihr Wert liegt in der klaren Grundrißdisposition — durchweg im Sinne des lateinischen Kreuzes —, den harmonischen Raumverhältnissen, der sorgfältigen, maßvollen, in der Zeit der Reife glänzenden, aber aller Phantastik abholden Einzelbehandlung. Die Schwaben und Bayern, soweit sie nicht durch die Hirsauer Schule auf neue Bahnen geführt werden, bleiben in altertümlichen, schwach gegliederten Anlagen befangen und ihr Formensinn neigt zum Derben oder Grotesken; kleine Architekturbilder von malerischer Tendenz gelingen ihnen am besten.

Die rheinische Kunst erreicht die Meisterschaft in der großartigen Gruppierung vieltürmiger Anlagen, wofür die Dome von Mainz, Worms, Speyer (Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts umgestaltet) und zahlreiche Kirchen des Niederrheins allbekannte Beispiele geben. Hier auch wurde mit dem Gewölbebau begonnen. Gleich mit Aufgaben ersten Ranges. An der Spitze stehen die von Kaiser Heinrich IV. umgebauten Dome von Speyer und Mainz. Ihr System ist das der Basilika mit Kreuzgewölben. Das große Problem wurde also fast gleichzeitig mit Cluny in Angriff genommen, für den Durchschnittsstand der deutschen Baukunst vorerst noch zu kühn. Größere Verbreitung gewann der Gewölbebau selbst in den Rheinlanden erst 50 Jahre später. Bis er in Schwaben und Sachsen Wurzel faßte, vergingen weitere 50 Jahre, und noch immer verdrängte er die Holzdecke nicht ganz. Zunächst war der Fortschritt ein unzweideutiger auch nur im Praktischen; künstlerisch war das deutsche System, das sog. gebundene, wenig ausgiebig.

So wurde am Schluß des 12. Jahrhunderts — das erstemal, daß es in einer Hauptfrage geschah — die Erfahrung des Auslandes zu Hilfe gerufen. Bis dahin hatte sich die deutsche Baukunst, nach der großen Rezeption in der Karolingerzeit, wesentlich aus eigener Kraft fortgebildet. Aus fremden Kunstkreisen nahm sie gelegentlich ornamentale Anregungen an, wie die Handelsartikel

der Kleinkunst sie vermittelten, oder allgemein gehaltene Vorschriften des Bauprogramms, wie sie die Kluniazenser und Zisterzienser mitbrachten, oder es wurden italienische Maurer in Dienst gestellt. Das alles griff nicht tief. Etwas anderes ist es mit der jetzt angeknüpften Beziehung zur nordfranzösischen Schule. In dieser waren wichtige konstruktive Entdeckungen im Gange. Daß sie die Entstehung eines ganzen neuen Stils in sich schlossen, wurde schwerlich erkannt. Jedenfalls ging die Absicht der Deutschen, indem sie Schüler der Franzosen wurden, nicht nach dieser Richtung. Sie eigneten sich nicht das französische System im ganzen an, sondern nur so viel herausgegriffene Glieder desselben, als nötig schien, ihren eigenen Kompositionen mehr Bewegungsfreiheit zu schaffen. Hiermit tritt der romanische Stil in seine letzte, blühendste Phase. Man bezeichnet sie nach alter Gewohnheit noch immer als die Phase des Übergangsstils, obgleich die diesem Namen zugrunde liegende historische Konstruktion als irrig erkannt ist. Zum Schönsten dieses sog. Übergangsstils gehört eine von Köln ausgehende, um und nach der Wende des 12. zum 13. Jahrhunderts entstandene Gruppe von Kirchen (Apostelkirche, Groß-S. Martin, S. Quirin in Neuß u. a. m.), die sehr verschieden vom gotischen Gedanken, in freier Weise an antike Nischensysteme anknüpfen. So hat auch Deutschland eine Art Protorenaissance gehabt. — Ein Hauptinteresse des Spätromanismus betrifft die Detailformen. Diese verlieren nun den letzten Rest von dem strengen und wortkargen Wesen der älteren Zeit. Geschmeidige Kraft, Fülle ohne Unruhe, leichter Fluß der ornamentalen Erfindung, schöne Sicherheit des plastischen Ausdrucks und vor allem ein unbeschreibbarer, bis auf den heutigen Tag nicht verflüchtigter poetischer Duft, dies zusammen läßt die Hohenstaufenzeit als die glücklichste in der Geschichte der deutschen Baukunst erscheinen, jedenfalls als die Zeit, in welcher die Begriffe der Vornehmheit und der Volkstümlichkeit in erfreuliche Nähe gerückt waren; vornehm von Geburt und Sitte waren die Bauherren, aus dem Volke kamen und in beneidenswerter Naivetät schufen die Künstler. Volkstümlich ist die deutsche Kunst noch einmal, im 15. und frühen 16. Jahrhundert, gewesen, aber nicht mehr vor-

nehm. Und vornehm noch einmal im 18. Jahrhundert, aber nicht mehr volkstümlich.

Ein bedeutsamer Zug in der künstlerischen Kultur des Jahrhunderts der Staufen ist endlich das Eindringen künstlerischer Absichten in den Wohnbau. Voran gingen die Klöster mit ihren Refektorien, Kapitelsälen und Kreuzgängen. Doch konnte es sich hier nach der Natur der Sache nur um Innenarchitekturen handeln. Heitere und glänzende Repräsentation nach außen kennzeichnet den vornehmen Profanbau. In der Burg waren der Entfaltung dieser Tendenz bestimmte Grenzen gesetzt, doch wird man nicht übersehen dürfen, daß auch die unmittelbar dem Wehrzweck dienenden Teile in der schönen und mächtigen Behandlung der Quadertechnik und der ausdrucksvollen Führung der Silhouetten mit Bewußtsein auf den ästhetischen Eindruck abgestimmt wurden. In den Städten greift der Steinbau um sich. Das Patrizierhaus ist nicht mehr unter allen Umständen Stadtburg, ein neuer Typus mit offenen Fensterreihen und hohen Giebeln, der Anfang zum Bürgerhaus des späten Mittelalters, bahnt sich den Weg. Ja es nehmen sogar in Stadtbefestigungen hier und da die Tore einen Charakter mehr des festlichen Empfanges als der Abwehr an.

* * *

Das mittelalterliche Kultursystem war in die Phase sommerlicher Reife getreten, als ein neuer Stil, der gotische, geboren wurde. Neu ist er freilich nur bedingungsweise zu nennen. Er tritt nicht in Opposition zu den Zielen der bisherigen Entwicklung, es ist vielmehr das Hauptproblem derselben, die Gewölbebasilika, das er mit vollkommeneren Mitteln zu lösen unternimmt. Der Vielheit nationaler und landschaftlicher Varianten, in die der romanische Stil immer mehr sich auseinandergelegt hatte, macht er ein Ende; er siegt als künstlerischer Ausdruck des eben damals kräftig vordringenden Einheitsstrebens im Geistesleben der abendländischen Völker. Obgleich in seinem Ursprung landschaftlich scharf begrenzt, ist er nach seiner Tendenz kosmopolitisch.

Der gotische Stil nimmt seinen Ausgang vom konstruktiven Gebiet, und zwar von einer bestimmten Einzelfrage. Wie ist die Form des Kreuzgewölbes gemäß den Bedingungen des basilikalen Aufbaues zu verbessern? Zugleich materiell fester und formell biegsamer zu machen? Das vollentwickelte gotische Gebäude ist in seiner Erscheinung unsäglich kompliziert, und doch sind die Grundgedanken einfach und von so geschlossener Fügung, daß sie sich in eine kurze, dreigliedrige Formel zusammenfassen lassen: Konzentration des Gewölbedruckes auf die Eckpunkte mittels selbständig gemauerter Diagonal- und Randbögen; Einführung des Spitzbogens als desjenigen, der den geringsten Seitenschub ergibt und für das Verhältnis von Grundlinie zu Scheitelhöhe freie Wahl gestattet; Widerlagerung durch ein selbständiges Strebesystem. Einzeln waren diese Formen schon alle, auch der Spitzbogen, in der romanischen Baukunst verschiedener französischer Schulen vorgekommen, das Neue liegt in ihrer Verbindung. Daraus entwickeln sich alle übrigen Eigenschaften des Systems mit fast naturgesetzlicher Folgerichtigkeit. Wurden die tragenden Mauern für die Last des Gewölbes nur intermittierend von Punkt zu Punkt in Anspruch genommen und wurde an jedem Punkt der auf ihn wirkende Druck in eine seitliche und eine senkrechte Komponente gespalten, so daß nur noch die letztere in Frage kam, dann konnte auch die Mauer, ähnlich wie schon das Gewölbe, zerlegt werden in aktive und passive Bestandteile, in solche, welche struktive Arbeit leisten und solche, welche lediglich zum Raumabschluß dienen. Die letzteren sind für die Stabilität des Gebäudes entbehrlich. Sie werden angewendet, nur wo andere Zwecke es erheischen, vor allem an der Decke; dagegen die Wände, welche jetzt nur noch Füllungen zwischen Pfeilern sind, können so vollständig von den Fensteröffnungen absorbiert werden, wie man jeweils für gut befindet. Es war gleichsam eine Ehrenfrage für das System, darin bis an die letzte Grenze zu gehen. Gewiß hätte man sich soweit nicht vorgewagt, hätte nicht eine andere inzwischen ebenfalls vervollkommnete Technik ihre Dienste angeboten: die Glasfabrikation. Das Korrelat zur Auflösung der Steinwände ist ihr Ersatz durch Glaswände. Sie sollen aber nicht

bloß vor Wind und Wetter schützen, sie haben auch eine ästhetische Aufgabe. Ein Raum ohne Wände, ohne solche, die das Auge als Raumgrenze empfindet, wäre ästhetisch ein Widerspruch in sich selbst. Es darf also die verglaste Fensteröffnung nicht als ein Leeres erscheinen. So wird sie mit einem Gitterwerk feiner steinerner Stäbe und Bögen ausgestattet, und die Glastafeln werden gefärbt. Damit ist der zerstörte Flächenzusammenhang wiederhergestellt, sind gleichsam Teppiche zwischen den Pfeilern ausgespannt von unerhörter Farbenpracht, durchlässig für das von außen eindringende Licht, eine Schranke für das von innen vordringende Auge des Beschauers. Nichts mehr im Steinwerk ist ruhende Masse (außer den Gewölbekappen), alles Bewegung. Und diese teilt sich dem Raumbilde selber mit, das sich nun gewaltig in die Höhe reckt. Neben allem, was unmittelbar im System liegt, sind die Veränderungen in den Proportionen, dann aber auch in der Beleuchtung wesentliche Momente in der Wandlung der Grundstimmung vom Romanischen zum Gotischen. Äußerste Vervielfältigung der Einzelglieder, Steigerung der Höhen, Verringerung der Durchmesser, Schweifung der horizontalen Linien, Verlegung des Gemäldeschmucks in die Fenster und Durchflutung des Raumes mit farbigem Licht; damit ist die Basilika, obschon in den allgemeinsten Bestimmungen unverändert, doch zu einem völlig neuen ästhetischen Charakter umgebildet. Die Gotik ist in den Mitteln, die sie anwendet, ganz Logik, im Gefühlsausdruck ganz Mystik. Kann ein vollkommeneres Symbol der mittelalterlich-kirchlichen Weltanschauung als in dieser Synthese gedacht werden?

Noch eine andere Seite in der geschichtlichen Stellung des gotischen Stils, die wir hier freilich nur ganz eilig streifen können, verlangt gewürdigt zu werden. Sie bedeutet ein sehr merkwürdiges Kapitel in der Geschichte der menschlichen Arbeit. Wir wissen, wie sehr den nordischen Völkern der Steinbau ursprünglich etwas Fremdes und Mühsames war. Bis zum Jahre 1100 bleibt der Mauerbau schlecht gefugt, die Meißelführung ungelenk. Von dann ab ist der Fortschritt rapid, mit unverkennbarer Überlegenheit der Romanen. Der gotische Stil ist recht eigentlich ein

Triumph der Arbeit, und er stellt seinen Sieg über die Materie mit heller Freude ins Licht. Kann man in runder Summe sagen, daß ein gotischer Bau im Vergleich zu einem gleich großen romanischen dreimal weniger Material braucht, so erfordert er das Zehnfache an Arbeit. Der gotische Stil wurde nur möglich durch einen großen Umschwung aller gewerblichen und wirtschaftlichen Verhältnisse. Die Entstehung des gotischen Stils fällt zusammen mit den Anfängen der Geldwirtschaft. An die Energie, mit der die neuen, nach modernem Maßstab noch immer sehr unvollkommenen Hilfsmitteln ausgenutzt wurden, kann nicht ohne größte Bewunderung gedacht werden.

Der gotische Stil zeigt sich vom romanischen durch einen tieferen Einschnitt nur dort getrennt, wo er als ein fremder eindrang. Im Lande seines Ursprungs, in Nordfrankreich, ging er in fließendem Übergange aus den älteren Zuständen hervor. Die Schule der Isle de France war länger als irgendeine andere im Frankenreich dem Wölbungsproblem ausgewichen; frühestens um 1100 hatte sie, in noch rein romanischen Formen, mit ihren ersten Versuchen begonnen, und schon 1140 erstand der Bau, der den Ruhm genießt, der Erstgeborene des gotischen Stils zu sein, die Abteikirche St. Denis. Nebenher hatte auch in mehreren Nachbarschulen der gotische Kerngedanke, d. i. das Kranzrippengewölbe, zu keimen begonnen, in der Normandie, im Anjou, in Nordburgund. Entscheidend war doch, daß die frankopicardische, dank einer eben jetzt einsetzenden, ungemein regsamen Bautätigkeit, sich an die Spitze stellen konnte. Überall sonst war eine gewisse Sättigung eingetreten durch die großartigen Leistungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts: hier im Norden war noch alles nachzuholen. Die Erfahrungen der älteren Schulen hatte man zur Verfügung, man hatte frische Kräfte und freie Bahn. Die Schnelligkeit, mit der das neue System sich entfaltete, mit der der Gedankenprozeß sofort in Taten sich umsetzte, stellt das Werden des gotischen Stils in stärksten Gegensatz zu dem trägen Zeitmaß der früheren Jahrhunderte. In wenig mehr als 100 Jahren sind alle Stadien bis zur Vollendung durchlaufen. In dieser Zeit wurden sämtliche Kathedralkirchen Nordfrankreichs (deren Zahl etwa

dreimal so groß ist als die aller deutschen Dome zusammengenommen) neu gebaut. Nur diese ungeheure Betriebsamkeit in dichter räumlicher Nähe erklärt die rapide Abwicklung, die durch keine Nebengedanken sich ablenken ließ, die mit unaufhaltsamer Konsequenz die vorgezeichnete Linie bis zum Ziel verfolgte. Angenommen, es hätte gleich zu Anfang das ganze System in einem einzigen Kopfe fertig dagelegen, während es doch die stufenweise sich aufbauende Leistung vieler ist, es hätte nicht prompter und nicht einheitlicher in die Erscheinung treten können.

Um den Weg von den ersten klargedachten Äußerungen bis zum Gipfel zurückzulegen, braucht der gotische Stil, wie gesagt, wenig mehr als 100 Jahre. Der jenseits des Gipfels liegende zweite Teil ist dreimal so lang. Jeder dieser Hauptabschnitte kann noch einmal durch zwei geteilt werden, wodurch wir folgende vier Phasen erhalten: Frühzeit 1140—1200; klassische Vollendung 1200—1270; doktrinäres Beharren 1270—1400; Auflösung und letzte Verteidigung gegen neue Kräfte 1400—1550. Die letzte Phase liegt, weltgeschichtlich betrachtet, schon nicht mehr im Rahmen des Mittelalters.

Beginnen wir die Schilderung der Frühgotik mit dem Grundriß, wie üblich, so zeigt sich, daß die neuen Bestrebungen mit diesem sich noch nicht beschäftigten; er bleibt schwankend; auffallend oft wird die auf dem Wege über die südlichen Niederlande aus Köln eingewanderte Kleeblattanlage gewählt; reiche, noch ganz romanisch gedachte Turmgruppierung bleibt beliebt. Das Spezifische ist das System des Aufbaues. Das Prinzip der Zerlegung ist vollständig durchgeführt, aber insofern doch mit Vorsicht, als die Intervalle sowohl in wagerechter als in senkrechter Richtung kurz genommen werden, d. h. die Pfeiler (sie sind rund gestaltet) stehen dicht, und der Aufbau ist in vier Glieder geteilt: Erdgeschoßarkaden, Empore, Triforium, Lichtgaden. Den vertikalen Linienzug durchschneidet somit wiederholt ein horizontaler. Die Einzelbildung ist kräftig, der romanischen noch geistig verwandt. Beispiele: die Kathedralen von Paris, Sens, Noyon, Laon.

Der klassische Stil vereinfacht. Das Emporengeschoß wird ausgeschaltet, der Aufbau auf den Dreiklang gestimmt.

Zugleich steigern sich die Höhenmaße sowohl relativ als absolut. Es kommen die ganz großen Fenster und in ihnen die Maßwerkgliederungen auf. Das Strebesystem erhält unumwunden die Herrschaft über die Außenansicht. Der Grundriß gewinnt eine Normalgestalt von großer Konzinnität: dreischiffiges Querhaus, fünfschiffiger Chor mit Umgang und Kapellenkranz, fast eine Kirche für sich, glänzender, perspektivischer Reize voll. Dagegen Reduzierung der Türme auf die zwei an der Fassade. Am großartigsten und reinsten ist das Ideal in den drei Musterkathedralen von Chartres (seit 1195), Reims (seit 1210), Amiens (seit 1218) ausgesprochen. Eine interessante, aber keine Nachfolge findende Variation in den Kathedralen von Bourges und le Mans. Am weitesten vorgeschritten, mit schärfster Zuspitzung des Gedankens, schon etwas spitzfindig und etwas virtuosenhaft in den Querschiffsfassaden der Notre-Dame in Paris und im Chor der Kathedrale von Paris.

Die dritte Epoche bringt die Resultate der zweiten in schulmäßig anwendbare Regeln, die, mit gelehrtem Hochmut zur Schau gestellt, über den wirklichen Zweck hinausgetrieben werden. Es ist mehr Verstandesarbeit als Phantasieschöpfung. Die Bautätigkeit ist auch quantitativ im Rückgang. Erst in dieser Epoche werden die Provinzen des Südens und des äußersten Westens für die Gotik gewonnen.

Betrachten wir die Ausbreitung über das übrige Europa.

Nicht zu vergessen ist hierbei, daß dem Siege der Gotik ein merkwürdiges Oszillieren der Entwicklungstendenz vorausgegangen war. In Toskana und Unteritalien, wie in der Provence und in Burgund, doch auch in einigen Gegenden Deutschlands, hatten sich die Blicke der Antike zugewendet, war eine Protorenaissancebewegung in Gang gekommen. Daß sie zurückgedrängt wurde, hat sehr komplizierte Ursachen. Jedenfalls beruhte der Sieg der Gotik nicht auf ihren künstlerischen Eigenschaften allein, er hängt zusammen mit dem Übergewicht, das damals auch auf vielen anderen Gebieten die französische Kultur sich errang.

Es ist sicher, daß der Übergang vom romanischen zum gotischen Stil nirgends spontan eingetreten ist, überall nur durch

Berührung mit einer aus Frankreich kommenden Strömung. Gerade für die erste Ausbreitung aber zeigt es sich wichtig, daß in Frankreich die Wendung zur Gotik in mehreren Schulen gleichzeitig und in verschiedenen Formen ausgelöst worden war. Zu Anfang war keineswegs die (im engeren Sinn) französische, d. i. nordfranzösische Schule, deren überragende Bedeutung für die innere Entwicklung unbestritten ist, auch die einflußreichste in der Richtung auf das Ausland. Die erste große Welle der gotischen Flut setzt sich von Burgund aus in Bewegung, eine zweite kleinere vom Anjou.

Die primitive burgundische Gotik ist ein Produkt des Zisterzienserordens, die jüngere, aber wesentlich anders geartete Schwester der Kluniazenserkunst. Der Zisterzienserorden ist in der zweiten Hälfte des 12. und in der ersten des 13. Jahrhunderts nach der Quantität der Leistung der größte Bauherr im Abendlande. Um das Jahr 1200 besaß er, über alle Länder verbreitet, 1800 Klöster, und alle wichtigeren unter ihnen hatten Anlaß, in kurzem Abstand dreimal zu bauen: zuerst eine Notkirche, dann eine monumentale und bei der selten ausbleibenden Vergrößerung des Konvents noch eine. Das meiste ließ er durch seine eigenen Werkleute ausführen, die von Bau zu Bau wanderten, wo sie im Augenblick gerade nötig waren. So erklärt sich, daß die Zisterzienserkirchen aller Länder ein sehr bestimmtes und gleichartiges Gepräge erhielten, auch ohne daß der Orden für ein einzelnes Formensystem Partei ergriffen hätte. Die Benediktinermönche des früheren Mittelalters waren die stolzen Vertreter einer höheren Kultur gewesen, die Zisterzienser wollten die Auswüchse der Kultur wieder beschneiden. Ihre Theorie, in der überweltliche Mystik und scharfer praktischer Verstand einen seltsamen Bund geschlossen hatten, war ausgesprochen kunstfeindlich. Nur der Baukunst ließen sie einen gewissen Raum, insofern sie sich durch Nützlichkeit rechtfertigte. Daher sie aus ihr alles entfernten, was nicht unmittelbar zweckmäßig war. Die Kirchen turmlos, bildlos, farblos, anderseits doch wieder von größter technischer Gediegenheit. Sie sind Freunde des Gewölbebaues und für viele Länder die ersten Lehrer darin; denn als nützlich erkennen sie

ihn an. Das System, das sie um 1150 in ihrer burgundischen Heimat ausgebildet hatten, unterlag dort dem französischen schon gegen 1200, aber im Ausland lebte es noch lange fort. Der deutsche Übergangsstil ist aufs stärkste über den engern Kreis des Ordens hinaus von ihm beeinflußt; Italien hat am frühesten und längere Zeit allein in dieser Gestalt die Gotik gekannt; eben aus dieser Quelle schöpft Spanien und schöpfen die Kreuzfahrerkirchen des heiligen Landes. Der engen Verbindung mit den Zisterziensern schuldet die burgundische Frühgotik beides: die Weite ihres äußeren und die Enge ihres inneren Horizontes, ihre zeitweilig großen Erfolge und ihr entwicklungsloses Verharren im Primitivismus.

Die Frühgotik des Anjou, die nach der Zeit, in die ihre kurze Blüte fiel, auch Plantagenetstil genannt wird, hat in den Kathedralen von Angers und Poitiers Werke von hohem und eigenartigem Wert hervorgebracht. Zu ihrer Klientel gehörte der Südwesten mit Ausläufern auf die Pyrenäenhalbinsel. Einige Anregungen von ihr — wie nicht zu verkennen ist, wennschon die näheren Umstände im Dunkel bleiben — kamen auch nach Holland und Westfalen. Die Eroberung des Landes durch Philipp August von Frankreich durchschnitt ihr aber den Lebensnerv. — Langsamer, aber unwiderstehlich brachte sich die französische Schule zur Geltung. Am frühesten fielen ihr die südlichen Niederlande zu und so vollständig, daß sie von der Zentralschule kaum zu trennen sind.

Ebenfalls früh, seit 1175, geriet England in die französische Wirkungssphäre. Die normännisch-romanische Baukunst wurde auf einen Schlag beiseite geworfen, ein radikaler Geschmackswechsel trat ein. Aber wenn er auch durch die Berührung mit der französischen Schule hervorgerufen war, so drang der französische Geist doch keineswegs tief ein. Eben weil die Engländer den französischen Stil so früh, in einem noch unfertigen Zustand, sich aneigneten, hatten sie die Freiheit, in die weitere Entwicklung ihren eigenen, erheblich anders gerichteten Willensinhalt zu legen. Die strenge konstruktive Gedankenzucht des Vorbildes blieb ihnen unverständlich oder gleichgültig. Sie faßten die Gotik als eine neue Dekorationsmethode, deren Einzelformen, von ihren logischen

Wurzeln losgerissen, zu Wirkungen zusammengestellt wurden, die ihren eigenen Reiz haben; aber von der spezifischen Größe der französischen Auffassung ist darin nichts (Beispiele: Kathedralen von Salisbury, Lincoln, Wallis). — Die mittlere Epoche, die das 14. Jahrhundert einnimmt, nähert sich mehr der festländischen Weise; ein innerlich geschlossener Stil entsteht auch jetzt nicht, wenn auch einzelne ernste Raumschöpfungen für England nach dieser Richtung einen Höhepunkt bedeuten (Kathedrale von York, Westminsterabtei). — Kurz vor 1400 tritt noch einmal eine scharfe Wendung ein; so beginnt die letzte Epoche, die am längsten dauert, von der Zeit Chaucers bis auf die Shakespeares, und die dem kontinentalen Beobachter besonders englisch erscheint, in ihrer kühlen und sauberen Eleganz von der uns geläufigen Spätgotik recht abweichend. Kenntliche Merkmale sind die Häufung gerader, rechtwinklig sich durchkreuzender Glieder (danach: Perpendikular- oder Rektilinearstil), die Abflachung des Spitzbogens zum Tudorbogen, die häufige Lossagung vom Steingewölbe zugunsten zierlich spielender Holzkonstruktionen. (Beispiele: Langhaus der Kathedrale von Winchester, Kapelle Heinrichs VII. in London, St. Georgskapelle in Schloß Windsor.) Ein exklusiver Kirchenstil ist es überhaupt nicht mehr. Die zahlreichen Profanbauten, Königs- und Baronialschlösser, Kapitel- und Universitätsbauten sind fast noch in höherem Grade für seinen Charakter bestimmend gewesen. Bemerkenswert ist, daß die Engländer selbst unter vollster Herrschaft der Renaissance für ihre Gotik immer noch Sympathien behalten haben. Christopher Wren, der Erbauer der Paulskirche in London, hat an gotischen Kirchen durchaus stilgerechte Restaurationsarbeiten ausgeführt; im 18. Jahrhundert ließen sich englische und schottische Lords Schlösser in einem Stil bauen, der gotisch wenigstens sein sollte. 1740 gab Langley ein gotisches Musterbuch heraus, und daß das 19. Jahrhundert selbst auf dem Festlande bei seinen neugotischen Repristinationen, wenigstens im Schloßbau, am liebsten durch die englische Brille sah, dafür sind uns die Belege nur zu bekannt.

Am längsten leistete D e u t s c h l a n d dem gotischen Stil Widerstand; Widerstand ist das richtige Wort; denn die deutschen

Bauleute waren besser als die irgendeines anderen Landes mit den Neuerungen der Franzosen bekannt; es sind sichere Anzeichen dafür vorhanden, daß sie als Wanderarbeiter damals in ziemlicher Menge auf den französischen Bauplätzen sich einfanden. Der Grund ist der, daß in Deutschland der romanische Stil sich noch keineswegs ausgelebt hatte, ja eben im Begriff war, durch Wiederaufnahme antiker Baugedanken sich neu zu stärken. Seine glänzendste Zeit geht der französischen Frühgotik, zum Teil noch dem klassischen Stil, parallel. Hypothetisch darf wohl an die Möglichkeit gedacht werden, daß mit dem deutsch-romanischen Stil bei ungestörter Weiterentwicklung ein selbständiger Parallelstil zur französischen Gotik hervorgetreten wäre. Aber der Zug der Zeit zu weltbürgerlicher Kulturgemeinschaft und der zeitliche Vorsprung der Franzosen wurden entscheidend für die Rezeption. Der historische Vorgang ist sehr verwickelt. Wir werden den besten Überblick gewinnen, wenn wir drei Rezeptionsstufen unterscheiden, mit denen aber nicht ohne weiteres ein zeitliches Nacheinander, vielmehr ein prinzipieller Unterschied in der Art der Annäherung gemeint ist.

Die erste Stufe befaßt den sog. Übergangsstil, von dem bereits oben die Rede war. Bestimmte Vorzüge des französischen Systems werden freudig anerkannt, man will sie als Hilfsmittel zur Erreichung der eigenen, wesentlich anders gearteten Ziele benutzen. Ein schönes Beispiel, wieviel entlehnt werden konnte ohne Verlust der Selbständigkeit, bietet die Stiftskirche zu Limburg an der Lahn. Das französische Vorbild (die Kathedrale von Laon) ist in ihr ebenso wahr und innerlich verdeutscht, wie auf ihrem Gebiete es die Gedichte Wolframs und Gottfrieds tun.

Auf der zweiten Stufe wird der Gedanke an die Verschmelzung romanischer und gotischer Formen aufgegeben. Der französische Formenapparat wird vollständig rezipiert, aber die mit ihm geschaffenen Raumkompositionen bewegen sich auf der Linie der deutschen Überlieferung; so die Liebfrauenkirche in Trier, ein Zentralbau, desgleichen in der französischen Gotik weder früher noch später versucht worden ist, und die Elisabethkirche in Marburg, eine Hallenkirche, d. i. ein Typus, den die französische Schule

förmlich perhorreszierte; denn im Anjou und Poitou, wo sie ihn vorfand, hat sie ihn ausgerottet.

Erst die dritte Stufe läßt jede nationale Klausel fallen und bekennt sich rückhaltlos zum französischen Ideal, und zwar zu der glänzendsten Fassung desselben. Die Meister dieser Stufe arbeiten in voller Beherrschung des Stils, mit seinem Wesen innerlich so verwachsen wie nur irgendein Franzose selbst, nicht als Kopisten, sondern als freie Künstlerindividuen. Und deshalb vermögen sie gewisse Probleme, welche die französische Entwicklung nicht erledigt hatte, völlig kongenial und aufs herrlichste weiterzuführen. Zeugnis: die Fassade von Straßburg, der Turm von Freiburg.

Der Punkt größter Annäherung an die französische Kunst, der im Dom von Köln erreicht war, bedeutet zugleich den Beginn einer Rückbiegung der Bahn. Sobald die Rezeption vollendet, der gotische Stil in allgemeinen Gebrauch genommen war — im Westen Deutschlands bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, im Norden und Osten etwa 25 Jahre später — mußte notwendig eine Umbildung im Sinne der Vereinfachung eintreten (besonders augenfällig die Ausschaltung des Triforiums). Die Baumaterialien, die das deutsche Gebiet zur Verfügung hatte, eigneten sich bei weitem nicht überall für die reiche französische Formenbehandlung; der Wohlstand der Nation war nicht auf der Höhe, sich einen so ausgesprochenen Luxusstil zu erlauben; durch die Umwälzungen in Staat und Gesellschaft nach der Katastrophe des Kaisertums waren die alten aristokratischen Mächte gelähmt, war einer großen repräsentativen Kunst der Boden entzogen. Die jetzt der Baukunst die meiste Beschäftigung und die geistige Richtung gaben, waren das Bürgertum und die mit diesem in die Höhe gekommenen Bettelorden. Es wurde sehr viel gebaut — so viel, daß Deutschland bis zur großen Volksvermehrung im 19. Jahrhundert seinen Bedarf an Kirchenbauten zu einem großen Teil mit dem vom Mittelalter hinterlassenen Bestande decken konnte — aber nicht von innen heraus groß. Die Basilika, den früheren Jahrhunderten in ihrem vornehmen räumlichen Rhythmus eine unersetzlich wertvolle Kunstform, wurde mehr und mehr aufgegeben, und an ihre Stelle trat die Hallenkirche, d. i. die Anlage mit Schiffen

von gleicher Höhe, ein zweckmäßiger, aber, wenigstens so wie er behandelt wurde, meist herzlich schwungloser Typus. Als eine Ehrensache des großen Gemeinwesens wurde es empfunden, die städtische Hauptkirche mit einem hohen, reichverzierten Turm zu begeben, bei dem aber nicht mehr an Harmonie mit dem Gebäude, sondern an die Silhouette des Stadtbildes gedacht wurde. Das Beste dieser Art reifte jedoch erst im 15. Jahrhundert. Das 14. Jahrhundert zeigt ein zunehmend unerfreulicher werdendes Bild: die Volksphantasie ernüchtert, die reichlich vorhandene Arbeitstüchtigkeit in schulmäßigen Formeln erstarrt.

Nur in einem Teile Deutschlands war noch eine höhere monumentale Gesinnung lebendig, wenn auch in rauher und harter Form: im äußersten Norden und Osten, im Herrschaftsgebiet der Hansa und des deutschen Ordens. Es ist merkwürdig, wie die einst in der romanischen Epoche so milde und harmonische Stimmung der niedersächsischen Architektur sich in der gotischen verwandelte. Der lange Kampf mit den Slawen und die Besitzergreifung der See hatte andere Geister wachgerufen. Die Baukunst der norddeutschen Tiefebene beruht auf der Backsteintechnik. Viel eigenster Reiz der ursprünglichen, durchaus auf die Eigenschaften des Hausteins gegründeten Gotik war dem Backsteinbau ein für allemal unerreichbar. Er machte eine sehr selbständige Umarbeitung der gotischen Formen nötig. Der norddeutsche Backsteinbau bietet weitaus nicht die glänzendste, aber sicher die originellste unter den Spielarten der deutschen Gotik. Er ist Massenbau. Kolossal in den Abmessungen, im Sinne der Massengliederung auch kraftvoll belebt, in der plastischen Ausbildung des Zierwerks sehr beschränkt. Die Denkmäler der Mark Brandenburg zeigen, daß unter Ausnutzung farbiger Kontraste aus dem Material, das die Ziegelöfen fertig liefern, sehr zierliche und reiche Flachdekorationen zusammengesetzt werden können. Echter und großartiger doch spricht der besondere Geist dieses Stiles aus den schmucklosen, aber gewaltigen Stadtkirchen der Ostsee, ein Geist des Stolzes und der Kühnheit auch in der Entsagung. Diese Kirchen drängen das Hallensystem, das der Übergangsstil aus Westfalen eingeführt hatte, wieder zurück, sie sind

hochräumige Basiliken, und vor ihre Fassaden stellten sie mächtige Doppeltürme mit schlanken, kupfergedeckten Holzhelmen, weithin sichtbare Landmarken für die Schiffer. Rathäuser werden errichtet, denen das übrige Deutschland nichts Ähnliches entgegenzustellen hat. Der Burgenbau, anderorts gegen die Hohenstaufenzeit künstlerisch tief gesunken, stellt eine lange Reihe von Denkmälern hin, die Marienburg an der Spitze, durch deren Schlichtheit ein Atemzug echter Größe geht. In dieser kolonialen Kunst ist die Gotik, so schroff einseitig immer, wirklich verdeutscht.

Skandinavien besaß eine Holzarchitektur, die im Kirchenbau zu quasimonumentalem Charakter sich erhob. Ob die norwegischen »Stabkirchen« völlig autochthon oder von den irisch-schottischen Holzkirchen ausgegangen sind, ist nicht ausgemacht. Durch Eintragung von Motiven des Schiffbaus erhielten sie einen sehr eigentümlichen Charakter. Der Steinbau ist importiert und duldete Einfluß von seiten des Holzbaues ebensowenig, wie er ihn ehemals in Deutschland geduldet hatte. Zu nennenswerter Eigenart brachte er es nicht, es blickt immer der Stil des Ursprungslandes durch. Norwegen liegt in der englischen, Dänemark und Schweden, wie schon in der romanischen, so erst recht in der gotischen Zeit, in der deutschen Einflußsphäre; am Dom von Upsala waren vorübergehend sogar Franzosen tätig, und einige Zisterzienserkirchen bewahren merkwürdig treu den burgundischen Stempel.

So hatte sich die ganze germanische Welt dem zuerst im Norden Frankreichs formulierten »gotischen« Stil unumwunden angeschlossen; hie und da mit einiger Laxheit, öfters mit logisch gedachten Vereinfachungen, nirgends mit der Absicht, an seinen Grundgesetzen zu rütteln. Dieses zu tun, war Sache der Südfranzosen und Italiener. Beide haben den gotischen Stil nicht herbeigerufen, sondern ihn an sich kommen lassen als ein »Schicksal«, und beide stehen innerlich in tiefster Opposition zu ihm.

Ganz schroff zeigt sich diese Lage der Dinge in Südfrankreich. Hier, wo man nahe an die Renaissance der Antike herangekommen war, hatten die Albigenserkriege und die ihnen folgende Gewaltherrschaft der Nordfranzosen einen fast hundertjährigen

Stillstand herbeigeführt. Von 1270 ab ließen Bischöfe, welche die Gunst der Krone suchten, eine Reihe von Kathedralen in rein nordfranzösischem Stil durch nordfranzösische Meister errichten. Keine derselben gelangte weiter als bis zur Vollendung des Chores (Kathedralen von Toulouse, Narbonne u. a. m.). Erst ganz zum Schluß des 13. Jahrhunderts war das Selbstbewußtsein der Südländer soweit wieder belebt, daß sie das Bauwesen in die eigene Hand nahmen. Ihre erste Tat ist die Wiederherstellung des nationalen Kirchentypus, des einschiffigen Saales (Alby, Toulouse, Carcassonne, Perpignan; nahe verwandt einige besonders großartige Bauten in Katalonien). Er wird jetzt gotisch konstruiert, aber ästhetisch hat er mit der Gotik wenig gemein. Der mit schmalen Kreuzgewölben überdeckte, fast immer gewaltig große Raum wird eingeschlossen von breiten, nur durch magere Dienste schwach gegliederten Wandflächen, darin stehen in weiten Abständen hohe schmale Fenster; der gotische Formenapparat ist auf ein weniges zusammengeschmolzen; das Äußere sieht festungsartig aus, ist turmlos. Der Kunstgehalt dieser pseudogotischen Architektur liegt durchaus im Raumfaktor, nicht im Gliederorganismus. Ein spezifisch südliches, der Antike nahe gebliebenes Gefühl spricht daraus, in seiner trotzigen Proteststimmung freilich zum Herben und Harten gewendet.

Dasselbe Gefühl, doch freudig und schwungvoll, lebt in der italienischen Gotik. Viel älter als das, was man allein so nennen darf, ist eine gotische Importkunst, die gleichsam nur zufällig auf italienischem Boden steht, aber innerlich dem italienischen Genius fremd bleibt. Sie wurde sehr früh, seit 1187, durch die Zisterzienser eingeführt. Die umfänglichste Gruppe befindet sich im Süden Roms, in den Volskerbergen und in den Abruzzen, einzelne Denkmäler sind über die ganze Halbinsel zerstreut. Eine zweite Gruppe steht in Zusammenhang mit den Kreuzfahrerbauten im heiligen Lande; zu ihr gehören die prachtvollen Schlösser, die Kaiser Friedrich II. in Apulien und Sizilien errichten ließ. Eine dritte, ohne Zusammenhang mit der vorigen, rührt von der Eroberung Neapels durch die Anjou her. Sie alle vermochten keinen lebensfähigen Nachwuchs zu erzeugen. Wirkliche Ein-

bürgerung des nordischen Stils vollzog sich erst dadurch, daß die Bettelorden, die neue Großmacht im Geistesleben Italiens, für ihn Partei ergriffen. Sie empfingen ihn aus den Händen der Zisterzienser, haben ihn aber sofort in italienischem Geiste umgestaltet. Das System wechselt — bald sind es Basiliken, bald einschiffige Kirchen, bald sind sie flach gedeckt, bald gewölbt — der Charakter ist gleichartig. Er kann mit denselben Worten definiert werden, die wir oben von den südfranzösischen Bauten brauchten: der Schwerpunkt liegt in der Raumerscheinung, der sich dem (viel einfacher als im französischen System behandelten) Gliederbau ganz unterordnen muß. (Beispiele: Santa Maria novella und Santa Croce in Florenz, Frari und Santi Giovanni e Paolo in Venedig, Carmine in Pavia.) Die letzten und entscheidenden Schritte zur Italisierung taten dann die großen seit Ende des 13. Jahrhunderts in Angriff genommenen, wesentlich im 14. Jahrhundert ausgeführten Kathedralbauten, an der Spitze der Dom von Florenz. Hier handelt es sich nicht etwa um eine neue Abwandlung und besondere Interpretation des gotischen Bauideals, sondern um eine Abkehr von ihm: Raumbegrenzung durch ruhige, von wenigen und kleinen Fenstern nur unterbrochenen Wandflächen, Raumgliederung in wenige, aber große und scharf gegeneinander isolierte Abteilungen, Beschränkung des konstruktiven Apparats und überhaupt Stillung des Bewegungsdranges, große Vereinfachung der Außenansicht durch Wegfall des Strebewerkes und der Türme, ganz neu die Steigerung durch einen gewaltigen Kuppelbau. Genug: in allem, was wesentlich ist, keine Gotik — auch keine mißverstandene — sondern eine sehr bewußt antigotische Gotik — in Wahrheit latente Renaissance.

Genau in der Zeit, dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, in der die italienische Architektur den Umschwung von der latenten zur offenen, von der halben zur vollen Renaissance vollzog, trat auch die nordische in eine neue Epoche ein. Man nennt sie herkömmlich die Spätgotik, womit aber nur die eine, und zwar nicht die ausschlaggebende Seite ihres Wesens gekennzeichnet ist. In der gotischen Formensprache, die sie beibehält, immerhin mit starken Veränderungen im einzelnen, drückt sie

ein Grundgefühl aus, das ebenso neu ist, wie von Claus Sluter und den van Eycks ab dasjenige der Bildkünstler. Auch die Baukunst des 15. Jahrhunderts bedeutet schon nicht mehr Mittelalter.

* * *

Der Baukunst des Mittelalters kam das populäre Empfinden des letzten Jahrhunderts mit aufgeschlossenem Sinn entgegen, die Verehrung steigerte sich bis zur Unterwerfung und Nachahmung; die Bildkunst des Mittelalters dagegen gilt für schwerer genießbar, für etwas, das man den Gelehrten überlassen müsse. Sicher ist, daß sie in der Mitte zwischen antiker und moderner Kunst ganz fremdartig sich ausnimmt. Man irrt sich aber, wenn man den Unterschied vornehmlich als einen graduellen, als Folge eines geringeren Könnens ansieht; er liegt viel tiefer, in einem prinzipiell anders gerichteten Wollen. Das Mittelalter hat dem Bilde, in erster Linie dem Menschenbilde, von Anfang an einen ausgedehnten Platz zugewiesen, aber es tat es in einer anderen Absicht als in der uns selbstverständlich erscheinenden. Das Mittelalter ist erst sehr spät dabei angelangt, in der Kunst einen Spiegel der Wirklichkeit anzusehen; sie war lange Zeit naturlos, anschauungslos, unzugänglich für diejenigen geistigen Anregungen aus der sinnlichen Erscheinungswelt, die wir, in künstlerischer Umsetzung, der Form zuschreiben. Es ist merkwürdig, wie die späte Antike und die ursprüngliche Stimmung der germanisch-keltischen Völker, auf die die Tradition jener überging, in diesem negativen Moment völlig zusammentrafen. Die positiven Aufgaben der mittelalterlichen Bildkunst sind zwei, wie man aber sogleich sieht, unter sich disparate: zu illustrieren und zu dekorieren, einen religiös-poetischen Gedankenstoff zu vermitteln und ein tektonisches Objekt, sei es die Wand einer Kirche oder ein Buch oder einen Reliquienkasten oder was sonst, zu schmücken. Etwas anderes verlangte die Kirche nicht und etwas anderes hätten auch die Völker nicht begriffen. Nach beiden Richtungen ist nun die Malerei unvergleichlich leistungsfähiger als die Plastik. Diese war schon aus der Spätantike fast verschwunden. In dem

langen Zeitraum vom Siege der christlichen Kirche am Anfang des 4. bis zum Kulminationspunkte der mittelalterlichen Kultur am Anfang des 13. Jahrhunderts hat die Malerei die unbedingte Vorherrschaft besessen. Daß dieses aber nicht eine Vorherrschaft dessen bedeutet, was wir malerisches Empfinden nennen, braucht nicht mehr nachgewiesen zu werden; es ist der Ausdruck des vollkommenen Übergewichtes der stofflich-illustrativen und tektonisch-dekorativen Interessen über das Forminteresse.

Mit der Malerei des Mittelalters sich damit abfinden zu wollen, daß man sie für primitiv, für noch in den Kinderschuhen steckend erklärt, wäre somit das verfehlteste. In Wahrheit steckt in ihr uralte Tradition, nur zu viel! Es war kein fruchtbringendes Zusammentreffen zwischen der Unreife der ästhetisch noch nicht erwachten Nordländer und den welken Formen des antiken Greisenalters. Es konnte nur in der Vorstellung bestärken, daß Kunst und Natur ganz getrennte Welten seien. Außerdem waren es heilige Formen. Ihr religiöser Wert war durch möglichst genaue Nachahmung, bei der mehr die Hand als das Auge in Frage kam, sicherzustellen.

Innerhalb der ihr gezogenen Grenzen besitzt die Malerei dasselbe hohe Stilgefühl, das wir am Kunstgewerbe rühmten; sie hat die Achtung, in der sie stand, vollauf verdient. Für den modernen Standpunkt ist sie nicht freie, nur angewandte Kunst. Die Gestalten und Szenen standen fest; denn es war ja ihr Zweck, tunlichst leicht nach ihrer Sachbedeutung verstanden zu werden; nur leise, unvermerkt durften sie in den Jahrhunderten sich wandeln, diese oder jene neue Darstellung in ihren Kreis aufnehmen. Der beste Maler war der, der seine Vorbilder ohne Verzerrung so zu verschieben verstand, daß sie den jeweiligen Forderungen der architektonischen Flächengliederung Genüge leisteten. Illusion körperlicher Rundung oder räumlicher Vertiefung wäre für diesen Stil Vernichtung gewesen. Die Fläche soll belebt, aber nicht durchbrochen werden. Die Stellungen der Figuren sind so gewählt, daß die im Gedächtnis als vorzüglich bezeichnend für Haltung, Bewegung, Gebärde haftenbleibenden Züge schon in der Umrißlinie Platz finden. Durch lange Erfahrung waren sie festgestellt,

und es wäre Vermessenheit gewesen, daran zu rütteln. Mit großen Mängeln der Form verbindet sich Stärke des Ausdrucks. Wenn auch im höchsten Grade gebunden, ist diese Kunst nicht unwahr und vermag auch heute noch zu wirken. In welchem Umfange — es überrascht uns — schon in der Karolingischen Zeit die Wandmalerei geübt wurde, lassen die in einigen Klöstern angelegten Sammlungen versifizierter Unterschriften (tituli) erraten. Nichts davon hat sich erhalten. Das wichtigste Denkmal der Jahrtausendwende, die Wandmalerei in S. Georg auf Reichenau, zeigt das Prinzip unverändert. Reichlicher sind die Überreste aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Auch in ihnen ist die Einzelform völlig konventionell, aber geschmeidiger und ausdrucksvoller; besonders die Gewandung, die ja in ihrem Wesen etwas Tektonisches hat, nimmt einen großartigen, frisch belebten Schwung; die Gebärdensprache erreicht seelische Wahrheit. Den Höhepunkt der Gattung bezeichnen die sächsischen und rheinischen Wandgemälde dieser Zeit. Aus Frankreich hat sich zu wenig erhalten, um einen Vergleich zu gestatten.

Zahlreich haben sich die Denkmäler der Buchmalerei und unter ihnen gewiß viele der besten Stücke erhalten. Wir dürfen uns durch diese beiden ihnen günstigen Umstände nicht zur Überschätzung ihrer relativen Bedeutung verleiten lassen. Ihrem Zwecke nach steht sie dem Kunstgewerbe nahe. Schönschreiber nehmen es sich unbefangen heraus, gelegentlich auch Bilder abzuschreiben, so daß sich hier wohl mehr Dilettantismus breitmacht, als es in der Wandmalerei möglich gewesen sein kann. Das Stilgesetz ist in dem weiteren Sinne, als es im Kunstgewerbe überhaupt regiert, ebenfalls ein architektonisches. Man nehme als Beispiel, daß Pferde beliebig durcheinander rot, blau und grün gegeben werden, bloß weil an ihrer Stelle diese Farbenflecke erwünscht waren. Im Vergleiche zur Wandmalerei gewährt die Buchmalerei dank ihrer leichteren Technik der Erfindung mehr Spielraum, und wenn da die erlernten Formen im Stiche lassen, wird wohl ein kecker Griff in die Wirklichkeit gewagt; das erschrockene Straucheln vor dem Angesicht der Natur, das dann regelmäßig eintritt, zeigt am besten, wieviel die feste Schulung

bedeutete. Ein Fortschritt von fleißiger Nachahmung alter Vorbilder zu stilistischer Selbständigkeit fand in der Miniaturmalerei nur statt, insofern sie eigentlichst Buchschmuck ist; auf der Höhe der romanischen Epoche ist darin Herrliches geleistet; die Probleme aber, welche die Malerei als freie Kunst stellt, rücken, auch wenn sie immer wieder gestreift werden, im ganzen nicht vorwärts.

Auf der Höhe des Mittelalters trat wie in der Baukunst so auch in der Bildkunst ein Stilwechsel ein. Er steht im Zusammenhang mit Veränderungen tief auf dem Grunde des allgemeinen Bewußtseins. Die Vorherrschaft des asketischen Ideals wurde gebrochen, neben der Kirche erhob die Welt das Haupt, und so fiel jetzt auch die Scheidewand zwischen Kunst und Natur. Nicht als ob auf einen einzigen Schlag die Wandlung vom abstrakten Stilismus zur Einfühlung in die Wirklichkeit sich durchgesetzt hätte. Aber das neue Ziel war erkannt und wurde nicht mehr aus dem Auge verloren. Sehr bezeichnend ist, wie jetzt sofort das Verhältnis zwischen Malerei und Plastik umschlägt. Die Führerin auf dem neuen Wege zur künstlerischen Welterkenntnis wurde die Plastik. Mit gutem Recht, da in ihr das Problem der Form einfacher und klarer gestellt ist. Das Zurückbleiben der Malerei hat aber auch einen äußeren Grund. Er liegt in dem veränderten Verhältnis zur Architektur. Schon das letzte Stadium des romanischen Stils, von der Entwicklung des Gewölbebaus ab, hatte durch die stärkere Zerlegung der Flächen die Malerei ins Gedränge gebracht. Vollends nun die gotische Flächennegation zog ihr, soweit sie monumental sein sollte, den Boden unter den Füßen weg. Sie mußte sich in die kleineren Nebenräume und in die architektonisch einfacher behandelten Landkirchen flüchten. So starb die gotische Wandmalerei zwar nicht völlig aus, wurde aber auf eine niedere Stufe herabgedrückt. An ihre Stelle trat in der vornehmen Architektur die Glasmalerei, eine Gattung, die ihren eigenen hohen Wert hat, aber die malerische Aufgabe ganz auf das Dekorative zurückweist, noch viel einseitiger als einst in der romanischen Waudmalerei. Die Glasmalerei ist nach ihrem ganzen Wesen eine Kunst in der Fläche, die Probleme der Körper- und Raumdarstellung konnten durch sie nicht gefördert werden.

In ihr nimmt unbestritten Frankreich den ersten Platz ein. Der Luxus darin, wenn wir zu dem immer noch vielen, was sich erhalten hat, das Untergegangene hinzunehmen, scheint überschwenglich groß, und doch ist er unentbehrlich, weil ohne ihn eine gotische Kirche des aufgelösten Systems unfertig ist. Man begreift es, daß lieber auf die Vollendung der Fassade und der Türme verzichtet wurde, als auf den Besitz von Glasgemälden. Nächstdem hat sich Deutschland ehrenvoll hervorgetan; das Beste vor 1300. England und Italien sind an Glasmalereien arm.

Die Buchmalerei wird in den Verfall der klösterlichen Kunst hineingezogen. Daß Handschriften weltlichen Inhalts jetzt häufiger mit Bildern geschmückt werden, ist kulturgeschichtlich bemerkenswert; die Kunstentwicklung hat bedeutende Impulse daraus nicht empfangen. Nur in den Niederlanden kommt in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Buchmalerei von und für Laien in die Höhe, in der wir den Anfang einer neuen Auffassung erkennen; sie führt alsbald aus dem Mittelalter heraus. Endgültige Befreiung sowohl von der Einschnürung ins Kunstgewerbe als von der Verflüchtigung in Baudekoration brachte dann das Altarbild. Seine Geschichte, wenn sie auch im 14. Jahrhundert beginnt, gehört in die Anfänge der Neuzeit.

Ungleich der Malerei hatte die P l a s t i k der Frühzeit jegliche Verbindung mit der monumentalen Kunst verloren. Die altchristliche Kirche konnte auf diesem Gebiet der Anschauung der nordischen Völker nichts darbieten. Geraume Zeit, bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts und länger, blieb die Bildhauerkunst ausschließlich Kleinkunst im Gefolge des Kunsthandwerks: sie schmückte Altarvorsätze, Kruzifixe, Leuchter, Diptychen, Buchdeckel, Meßgeräte u. dgl. Kunstpsychologisch bemerkenswert ist die Tatsache, daß Auge und Hand der Neulinge sich weit leichter in die plastische Form einlebten als in die Abstraktionen der Malerei, und so tritt denn hier, neben dem, was den Vorbildern verdankt wird, verhältnismäßig früh auch Eigenes hervor. Die technischen Gattungen sind scharf voneinander getrennt, jede hat ihre eigene Formenüberlieferung. Den vornehmsten Eindruck macht die Elfenbeinplastik an Diptychen, Hostienbüchsen und Reliquien-

kästchen. Zu ihrer Schulung stand ein reicher Vorrat spätantiker und byzantinischer Musterstücke zur Verfügung. Doch es wurde nicht bloß kopiert, wir begegnen auch selbsterfundenen Kompositionen (z. B. in einer Reihe von Diptychen, die im 9. Jahrhundert in Metz oder Reims entstanden sind), ja sogar einer Formenauffassung, die das überlieferte Schema durch Naturbeobachtung zu ergänzen und zu beleben wagte (sächsische und rheinische Werkstätten). Im Laufe des 11. Jahrhunderts stirbt dieser Kunstzweig ab, um auf veränderten Grundlagen im 13., jetzt vornehmlich in Frankreich, eine zweite Blüte zu erleben.

Wollte man eine Stufe höher hinauf gehen und auch der Architektur plastischen Schmuck geben, so wandte man sich an den den Germanen sehr früh vertraut gewordenen Erzguß. Solcher Art sind aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts die großen Domtüren zu Augsburg und Hildesheim und die sog. Bernwardsäule daselbst. Monumental sind sie nur durch ihre Funktion; nach Stil und Technik gehören sie völlig der Kleinkunst. Die Erinnerungen an italienische Vorbilder erstrecken sich nur auf die Anordnung im großen; der Einzelausdruck mußte selbständig gefunden werden. Die Hildesheimer Tür zumal ist ein denkwürdiges Beispiel dafür, was entstehen konnte, wenn ein begabter Künstler von energischem Unabhängigkeitssinn sich voraussetzungslos dem Naturalismus in die Arme warf: in der Stärke des Ausdrucks ist er unerreicht, aber die Herrschaft über Form und Komposition hat er gänzlich verloren. Mit so keckem Sturmlauf ließ sich das Ziel nicht gewinnen. Das Interesse an plastischen Aufgaben blieb im sächsischen Stammgebiet lebendig, mehr als in anderen Teilen Deutschlands, aber das 11. Jahrhundert verging und ein großer Teil des 12., ohne daß ein nennenswerter Fortschritt gemacht wurde. Nur das Programm erweiterte sich: Grabplatten mit lebensgroßen Gestalten kamen in Aufnahme, nicht in Stein, sondern in dem noch immer geläufigeren Bronzeguß oder in fügsamer Stuckmasse; in gleichem Material dekorative Figuren an den Zwickeln zwischen den Arkaden der Kirchenschiffe oder an Chorschranken; kolossale Kreuzigungsgruppen aus Holz. Man sieht, an monumentalen Aufgaben fehlte es nicht mehr, wohl aber noch immer an einem monumentalen Stil.

Bis zu diesem Punkte war der Stand der Plastik in Deutschland, Frankreich, Italien ungefähr gleich hoch oder niedrig gewesen, in Deutschland vielleicht etwas höher sogar als in den anderen Ländern trotz deren älterer Kultur. Der monumentale Stil ist die alleinige Schöpfung Frankreichs. Er entstand um dieselbe Zeit und in denselben Schulen, deren Energie sich auf die Vervollkommnung des Gewölbebaus warf. Der innere Zusammenhang ist verständlich. Beide Erscheinungen sind Teile desselben Strebens nach erhöhter Monumentalität überhaupt; beide entfalten sich auch in der historischen Abfolge parallel. Die monumentale Plastik tut ihre ersten Schritte in Südfrankreich, es folgt Burgund, aber von der Mitte des 12. Jahrhunderts ab übernimmt der Norden die Führung. Die neue Stilbildung ist, daß die Plastik nicht mehr als ein frei im architektonischen Raum befindlicher oder einem architektonischen Untergrund angehefteter Schmuck, sondern, in viel tieferer Verbindung, als ein Teil der Architektur selbst gedacht wird. Ihre früheste und immer ihre Lieblingsschöpfung ist das Statuenportal. In bezug auf Prachtentfaltung als solche war schon in den romanischen Portalen von Toulouse, Arles und St. Gilles, Autun und Vezelay ein Höchstes getan; mit den Westportalen der Kathedrale von Chartres beginnt doch ein ganz neues Geschlecht, neu nicht nur durch die Massenvermehrung der plastischen Arbeit, sondern noch viel mehr durch die veränderte Regelung ihres Dienstverhältnisses zur Architektur. Diese ist nicht mehr Rahmen der Plastik, die dann innerhalb desselben ihr eigenes, nur in den allgemeinen Gesetzen der Symmetrie und des Gleichgewichts mit jener in Einklang gebrachtes Leben führt (wie an den Giebelgruppen der griechischen Tempel), nein, es sind die unmittelbar tektonischen Glieder, Säulen und Archivolten, welche die plastischen Figuren an sich ziehen, ja schließlich geradezu durch sie sich ersetzen lassen. Ein Verhältnis, wie es noch niemals in der Kunst bestanden hatte. Rasch, wie in allen ihren Gedankenentwicklungen, schreitet auch hierin die Gotik vorwärts. Sie erkennt, daß in den gesteigerten Maßen und verschärften Kontrasten ihres Systems alle bisher gebräuchlichen Arten der Ornamentierung wirkungslos sind, und so ersieht sie sich die Figurenplastik zu

einem Dekorationsmittel aus, von dem sie in kolossalstem Maßstabe Gebrauch macht. Sie war das auch den Interessen des Kultus schuldig; denn nachdem sie die Malerei aus dem Innern der Kirchen verdrängt hatte, konnte sie nur noch in dieser Form der heiligen Bilderfülle zu ihrem Rechte verhelfen. So blieb es nicht bei den Portalen, obschon ein einziges an 200 Figuren aufnehmen konnte (z. B. am mittleren der drei Westportale in Amiens, außer denen noch ähnlich reich behandelte Querschiffportale vorhanden waren: 14 Freistatuen am Gewände, 88 Statuetten in der Bogenleibung, 4 stark gefüllte Reliefstreifen im Tympanon, 20 Sockelreliefs), auch die Galerien der oberen Fassadengeschosse bevölkerten sich mit langen Reihen von Standbildern, desgleichen die Tabernakel der Strebepfeiler, die Spitzen der Fialen und zu alledem noch ein gar nicht mehr zu zählendes Heer rein dekorativer Figuren an Kragsteinen, Wasserspeiern u. dgl. m. Die Berechnung, daß die ganz großen Kathedralen zu ihrer vollständigen Ausrüstung 2000 Bildwerke und mehr gebraucht haben, ist kaum übertrieben. Niemals hat ein Baustil der plastischen Kunst ein so unermeßliches Feld der Tätigkeit geöffnet, niemals ihr zugleich so drückende Bedingungen auferlegt. Eine der wichtigsten derselben ist der »Blockzwang«, d. h. jede Gestalt muß in den von der Architektur ihr bestimmten Block eingeschlossen bleiben, es müssen die Verbindungslinien, die das Auge zwischen den äußersten Ausladungen der Figur herstellt, die ursprünglichen Grenzflächen der Rohform wiedererkennen lassen. Anders ausgedrückt: auch die Freistatue hört niemals ganz auf, Säule zu sein. Gegenüber den Gefahren bei Zusammenpressung des Unendlichvielen in engem Raum, wie das kirchlich-ikonographische Programm es forderte, gewährleistete dieses Prinzip auch für die verwickeltste Komposition Klarheit und Ruhe des Aufbaus. Die Architektur war vor Störung sicher. Aber in welcher Lage befand sich der Bildhauer? Welche Schmiegsamkeit der Erfindung war nötig, um in dieser Einschnürung ungezwungene und abwechslungsreiche Bewegungsmotive zu erreichen! Und welche Entsagung, um für Standorte zu arbeiten — das gilt für alles Bildwerk an den oberen Teilen des Gebäudes — wo nie eine andere als summarische Betrachtung möglich ist.

Weiter war die gotische Bildhauerkunst durch die kirchliche Gebundenheit ihres Programms von der schönsten aller plastischen Aufgaben, der Darstellung des nackten Menschenleibes, ein für allemal geschieden. (Die seltenen Ausnahmen, so u. a. einmal das erste Menschenpaar oder die kleinen Figürchen in der Auferstehung des Fleisches zum jüngsten Gericht, kommen dagegen nicht in Betracht.) Den Köpfen fehlt nicht die Einsicht in das Organische; der Knochenbau der Stirn, die fleischigen Weichteile werden in großen breiten Zügen charakterisiert, die Augen sind selbst nach Verlust der Bemalung voll Leben, selbst die Hände gelingen zuweilen vortrefflich. Das Hauptobjekt der Darstellung ist aber immer die Gewandung, und hierin ist der Fortschritt der Zeiten besonders augenfällig. Noch im Anfang des 12. Jahrhunderts war nur die Gewandmasse im ganzen roh angelegt und das Detail der Falten in schematischen Furchen eingegraben worden. Hundert Jahre später ist die Ausdrucksweise hochplastisch; durch kühne Unterschneidungen werden starke Schatten hervorgerufen; mit sicherer Berechnung wird auf Fernwirkung gearbeitet. Die Gewandung vorzüglich hilft dazu, den engen Kreis der möglichen Körpermotive zu erweitern. Durch sie werden Charaktere geschildert, wird Stimmung gemacht. Es gehörte strenge Wahrheitsliebe dazu, um dies Mittel nicht zu mißbrauchen. Wie nahe die Gefahr lag, den Körper zu einem bloßen Kleidergestell zu machen, hat die nachklassische Zeit auf Schritt und Tritt erwiesen. Zweifellos hat es hochbegabter Künstler bedurft, um die Gesetze des monumentalen Stils in vorbildlichen Typen festzustellen. Aber es lag ihnen fern, als Individuen aus der Masse hervorzutreten. Sie sollten und wollten nur einer Durchschnittsempfindung dienen.

Ein vergleichsweise schmaler, an sich immer noch sehr imponierender Nebenstrom monumentaler Plastik wurde nach Deutschland geleitet, welches Land das einzige ist, das neben Frankreich mit Ehren genannt werden darf. Die Blütezeit fällt in dieselben Jahre, die wir oben für Frankreich genannt haben, d. i. dasselbe Jahrhundert von 1220—1270. Der Unterschied ist der, daß sie scheinbar ohne Vorbereitung ist. Für mehrere der besten deut-

schen Meister des 13. Jahrhunderts hat die Forschung es bereits klargestellt, daß sie ihre Schulung in Frankreich empfangen haben. Ihre Kunst ist im Schulsinne eine Abzweigung der französischen, doch eben nur in dem, was schulmäßig erlernt werden kann. Im übrigen sind sie unabhängige Künstlerpersönlichkeiten, mehrere von ihnen — wie der Straßburger, der Bamberger, der Naumburger — den besten Franzosen in der Begabung nichts nachgebend, im Charakter individueller als diese. Schulung kann nur durch die auf das gleiche Ziel gerichtete Anstrengung vieler erzeugt werden, das Individuum braucht freien Raum. In Deutschland war, bei unendlich lockerer stehendem Anbau, dieser noch zu finden.

Indessen ist durch die französische Einströmung noch nicht alles erklärt. Schon bevor sie kam, war in Obersachsen durch glückliche ahnende Erfassung entfernter Nachklänge der Antike, wie byzantinische Elfenbeine sie darboten, der Sinn für Reinheit und Größe der Form erwacht. Dazu brachte die französische Anregung das Element des Monumentalen. So entstanden in hoher idealer Stimmung die herrlichen Skulpturen in Freiberg und Wechselburg. Daneben lebte, eigentlichst sächsisch, jener tüchtige Wirklichkeitssinn wieder auf, der sich einst in kindlichem Ungestüm an der Hildesheimer Domtür geäußert hatte. Ihm verdanken wir die Fürstenbilder des Naumburger Domes, eine großartig naive Synthese des monumentalen und des realistischen Stils, der einen jener Höhepunkte bezeichnet, auf denen zu verweilen der Kunst selten gegeben ist. Die Naumburger Bildwerke zeigen, was die Plastik leisten konnte, wenn die Architektur, nachdem sie ihr den Geist des Monumentalen eingeflößt, zur Freiheit sie entließ. In Wirklichkeit zog sie die Zügel nur noch fester an.

Das 14. Jahrhundert wurde auch in Deutschland eine Zeit der Massenproduktion. Überschwengliche Programme zum Schmuck der Portale und Strebepfeiler wurden entworfen und kamen sie auch nur unvollständig zur Ausführung, so überstiegen sie auch so die vorhandenen Kräfte. Die Kunst verflachte zur handwerklichen Routine. Ein Element des Fortschrittes lag nur in der Grabplastik, die den Sinn für individualisierende Charakteristik

langsam schärfte. Daneben bestand als zweite Hauptgattung die den Holzschnitzern zufallende Altarplastik. Ihre Blütezeit kam jedoch erst später.

Nach Ablauf des 14. Jahrhunderts ist überall in Europa der künstlerische Geist des Mittelalters am Ende seiner Zeugungskraft angelangt. Die Kraft zur Verjüngung ist aber nicht überall die gleiche. Auf den Verlauf und die Charakterbildung der mittelalterlichen Kunst hatten Deutschland und Frankreich den am meisten bestimmenden Einfluß gehabt; der werdenden Kunst der Neuzeit trugen die Niederlande und Italien die Fackel voraus.

* * *

Die Bildkunst hatte mit der Darstellung einer idealen Welt begonnen, die mit der wirklichen weder in der Form noch im Inhalt zusammenhing, deren Sinn und Bedeutung dem Volk nur langsam sich erschloß. Der Zusammenhang der Kunst mit dem praktischen Leben wird durch das Kunstgewerbe dargestellt. Es hat sich in allen Epochen des Mittelalters größter Wertschätzung und ununterbrochen hoher Blüte erfreut. Es hat am meisten volkstümliche Elemente in sich aufgenommen. In der Stammeszeit war es schlechthin die Kunst gewesen. Das christliche Zeitalter wußte auch die altgermanische Freude an kunstvoll bearbeiteten Edelmaterialien auf den kirchlichen Zweck hinzulenken. Als liturgisches Prachtgerät und Priesterornat fanden die Kleinkünste ihre würdigste Verwendung. War doch das ganze Kirchengebäude nur Rahmen für das glänzende Bild des Altardienstes.

Das Kunstgewerbe, technisch in eine Menge von Gattungen gespalten, steht ästhetisch unter demselben Grundgesetze wie die Architektur und ist auch historisch mit deren Stilentwicklung eng verbunden, nur daß das Verhältnis von Geben und Nehmen ein anderes auf den primitiven als auf den hochentwickelten Kunststufen ist. In der frühromanischen Epoche arbeitete das Kunstgewerbe der Architektur vor in der Schaffung ornamentaler Motive, in der gotischen wurden selbst in dieser Welt des Kleinen die Strukturformen der Architektur repetiert, natürlich auf

winzigen Maßstab herabgedrückt. Noch größer ist die Abhängigkeit der Bildhauerkunst; lange Zeit existierte sie überhaupt nur in der kunstgewerblichen Hülle. Ja, auch die am meisten gepflegten Gattungen der Malerei, die gewebten und gestickten Darstellungen, die man bezeichnend unter dem Namen Fadenmalerei zusammenfaßt, die Emailmalerei, die Glasmalerei, im Grunde auch die Buchmalerei, sie sind nicht nur im äußeren Betriebe, sondern auch nach ihrem inneren Stilgesetz Kunstgewerbe, d. h. nicht »freie«, sondern »angewandte« Kunst, und der sichere Takt in der Findung und Anwendung dieses Gesetzes ist eine der schönsten Seiten der mittelalterlichen Kunst. Ferner ist den Kleinkünstlern, besonders wieder in der Frühzeit, die wichtigste Vermittlerrolle zwischen räumlich entfernten Kunstgebieten zugefallen. Was der romanische Stil des Abendlandes von Byzanz und dem Orient aufgenommen hat, kam großenteils auf diesem Wege. Endlich liegen auf diesem Gebiet auch die Keime der an der Grenze zur Neuzeit sich selbständig machenden reproduktiven Künste: der Zeugdruck und die Schablonen der Sticker sind Vorläufer des Holzschnittes, die Gravierungen der Goldschmiede Vorläufer des Kupferstichs. So ist das Kunstgewerbe gleichsam die mikrokosmische Zusammenfassung aller übrigen Künste. Man kennt das Mittelalter nicht, wenn man nicht sein Kunstgewerbe kennt.

ÜBER DIE GRENZE DER RENAISSANCE GEGEN DIE GOTIK

1900

Das ablaufende Jahrhundert hat keinem Gebiet der Kunstgeschichte mehr Liebe und Arbeitseifer zugewandt als der Renaissance. Das Schlußergebnis aber muß ein seltsames genannt werden. Es ist Infragestellung des Grundbegriffes. Immer mehr Stimmen werden laut, die ihn dringend der Reform für bedürftig erklären; es sei ein unvollständiger Begriff gewesen, womit wir uns bisher behalfen; er müsse inhaltlich tiefer genommen und darum auch in seinen historischen Grenzen weiter gefaßt werden[1]).

Der hiermit für überlebt erklärte Begriff war ausgegangen von der Umwälzung der Architektur unter dem Einfluß der Antike; dann wurden die Schwesterkünste angeschlossen; endlich als gemeinsamer Untergrund eine spezifische Renaissancekultur entdeckt. Alles dies Erzeugnis und Eigentum des modernen italienischen Geistes, aber mannigfach gefärbt durch die »Wiedergeburt des Altertums«, was hier in Italien jedoch nichts anderes war als das Zurückgreifen auf die nationale Vergangenheit. Später trat noch eine deutsche, französische usw. Renaissance hinzu, als Umbildung der nordischen Kunst und Kultur unter italienischem Einfluß. Wie man sieht, läßt diese Begriffsbildung an innerer Präzision und straffer, konzentrischer Fügung nichts zu wünschen übrig. Etwas ganz anderes ist diejenige »nordische Renaissance«, von der man seit 10—15 Jahren bei uns zu sprechen begonnen hat. Sie soll gerade das selbständige Erwachen des modernen Geistes in der Kunst der germanischen Völker — von den van Eycks an oder, wie neuestens behauptet wird, noch früher — bedeuten und die neugeschaffene Gesamtrenaissance soll bis zum Beginn der »archäologischen Renaissance«, d. h. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dauern.

[1]) Allein das verflossene Jahr hat drei hierauf bezügliche Reformschriften gebracht: *August Schmarsow*, Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance (Berichte der k. sächsischen Gesellsch. d. Wissensch. 1899); *Erich Haenel*, Spätgotik und Renaissance, Stuttgart 1899; *Kurt Moritz-Eichborn*, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Straßburg 1899. Die folgende Erörterung beschäftigt sich nur mit dem allgemeinen, allen drei Arbeiten gemeinsamen Problem. Auf die Einzelheiten, auch wo sie zu kritischem Widerspruch auffordern, gehe ich nicht ein.

Lassen wir die Benennungsfrage einstweilen beiseite. Sachlich enthält die These etwas unbestreitbar Wahres und einen wertvollen Fortschritt der historischen Ansicht. Die Kunst des 15. Jahrhunderts ist auch im Norden nicht mehr einfach Mittelalter, sie befindet sich zum italienischen Quattrocento nicht im Gegensatz, wie man es früher darzustellen liebte, sondern in Parallele. Indem wir dieses Sachverhältnis anerkennen — und wer wird es nicht anerkennen? — geben wir auch das Bedürfnis zu, ihm in der stilgeschichtlichen Terminologie einen passenden Ausdruck zu verschaffen. Über die Problemstellung also werden wir alle einig sein. Daß aber die vorgeschlagene Übertragung des Namens Renaissance eine gute Lösung sei, bestreite ich sehr entschieden.

Betrachten wir sie zuerst von der Zweckmäßigkeitsseite her. Da ist doch wohl eine der beherzigenswertesten Warnungen für jede wissenschaftliche Terminologie: *quieta non movere.* Wenn einem stilistischen Terminus, der lange Zeit unverändert im Gebrauch gewesen ist — in unserem Falle so lange, als es eine Kunstwissenschaft gibt — ein neuer Sachinhalt untergeschoben wird, so werden Mißverständnisse an der Tagesordnung sein, bis der ältere Sprachgebrauch völlig verdrängt ist. Schwerlich aber werden die Reformfreunde uns das in Aussicht stellen können. Wir werden es immer mit zwei Renaissancebegriffen zu tun haben, einem engeren (dem alten) und einem weiteren (dem neuen), und es wird eine stete Verlegenheit sein, wie man den Hörer oder Leser vor Verwechslung behüten soll. Eine vorhandene Terminologie verbessern heißt: sie verschärfen, verdeutlichen. Wir sind deshalb immer weiter in der Differenzierung gegangen. Wir unterscheiden heute genau zwischen altchristlichem, byzantinischem, romanischem Stil, die vor 50 Jahren noch als Einheit erschienen; wir haben die süd- und nordniederländische Malerei trennen gelernt; wir haben uns bemüht, das Barock von der Renaissance zu sondern und vom Barock das Rokoko und den Zopf. Was jetzt gefordert wird, ist das Gegenteil von Differenzierung. Indem die Grenzen der Renaissance einerseits tief ins Mittelalter zurückgeschoben, anderseits bis ans Ende des 18. Jahrhunderts vorgerückt werden, wird der ganze Begriff in eine andere Kategorie gestellt. Er umfaßt

nicht mehr einen geschlossenen Stil, sondern ein langgedehntes Zeitalter; er steht nicht mehr parallel den Begriffen »romanisch«, »gotisch« usw., sondern parallel dem Begriff »Mittelalter«, ist also nur ein anderer Ausdruck für das, was wir sonst »Kunst der Neuzeit« nennen. Was kann man praktisch mit einer Stilbezeichnung anfangen, unter deren Dach die van Eycks, Raphael und Rembrandt, das Ulmer Münster, die Peterskirche in Rom und der Zwinger in Dresden gleichmäßig Platz finden? Gesetzt, die Reform dränge durch, was wird man sich künftig dabei noch denken können, wenn von einer Statue, einem Möbel, einem Ornament gesagt wird, ihr Stil sei der der Renaissance?

Aber sehen wir auch von diesen weiteren Konsequenzen ab — obschon sie unvermeidlich sind — und fassen allein das 15. Jahrhundert ins Auge, so muß auch hier die Mangelhaftigkeit einer Terminologie, welche die italienische und die nordische Kunst unter einen Namen stellen will, einleuchten. Denn selbstverständlich könnte der Begriff nur aus solchen Eigenschaften bestimmt werden, die beiden Teilen gemeinsam sind; was aber nicht gemeinsam ist, hätte mit ihm nichts zu tun. Nichts zu tun also hätte mit diesem Renaissancebegriff die Antike; nichts zu tun die bisher sog. Renaissancekultur, da sie für den Norden im 5. Jahrh. nicht besteht; ja nichts zu tun sogar ein großes Gebiet der Kunst selbst, nämlich die tektonischen Künste, als welche im Süden handgreiflich von der Antike abgeleitet, im Norden unerschüttert gotisch sind. Genug, es blieben als einzige, weil allein beiderseits verwendbare Bestimmungen: der Realismus und Individualismus. Ihre Wichtigkeit für die Renaissancekunst ist längst erkannt. Aber unmöglich können sie allein die Renaissance zur Renaissance machen, wie es auch nicht die Renaissance allein ist, die auf sie Anspruch erheben kann.

Dies führt uns zu den materiellen Irrtümern der neuen Lehre hinüber. Die heute beliebte Meinung von der Unerheblichkeit der Antike[1]) für die genetische Erklärung der Renaissance ist

[1]) Noch schärfer Moriz-Eichborn a. a. O. S. 337: »Die Antike hat zur Entwicklung der Renaissancekunst des 15. Jahrhunderts nicht das mindeste beigetragen.«

ebenso einseitig, wie früher ihre Überschätzung. Es ist wahr: unmittelbare Entlehnungen kommen nur in den tektonischen Künsten vor; Malerei und Plastik sind davon beinahe frei. Aber ist denn damit schon alles gesagt? Gibt es nicht auch freiere, indirekte und imponderable Einflüsse? Wo Maler und Bildhauer in innigem Einvernehmen, ja oft in Personalunion mit der Architektur ihre Werke schufen, wie könnten sie von dem antiken Geiste unberührt geblieben sein? Und dann der ganze Untergrund erblicher Stammeseigenschaften, welche die Italiener der Renaissance zu einem noch halbantiken Volke, nach Jakob Burckhardts Ausdruck, machten. Darum war eine Renaissance im eigentlichen organischen Sinne, als eine aus den tiefsten Wurzeln der Nation kommende Bewegung, nur in Italien möglich. Was man sonst mit dem unbestimmten Ausdruck »reinere Schönheit« der italienischen Renaissance als Vorzug vor der nordischen zugesteht, ist eben diese noch unverbrauchte Erb- und Stammesanlage. Dagegen war im Norden der durch das ganze Mittelalter hindurchgegangene Strom antiker Rezeption eben beim Eintritt in das 15. Jahrhundert bis auf den letzten Tropfen aufgebraucht und vertrocknet. In keinem Jahrhundert, von Karl dem Großen bis auf Wilhelm I., ist die deutsche Kunst von der antiken durch einen so weiten Abstand getrennt gewesen wie in diesem. Das ist sicher mit ein Grund, weshalb der italienischen Kunst die Überwindung des Mittelalters so viel leichter und folgerichtiger gelang als der nordischen. In dieser machte, nach kräftigstem Einsatz mit den Sluter und van Eyck, das moderne Prinzip nur fragmentarische und stockende Fortschritte und am Ende des 15. Jahrhunderts waren Norden und Süden weiter auseinander, als sie es am Anfang desselben gewesen waren. Der Norden fühlte sich zurückgeblieben, der Realismus allein hatte nicht genügt, ihn künstlerisch frei zu machen, er setzte schließlich neue Hoffnungen auf die »antikischen Art«.

Ich fasse zusammen: Die Bezeichnung Renaissance in dem bisher üblichen Umfange ist unentbehrlich. Ein daneben aufkommender zweiter Renaissancebegriff mit erweitertem Geltungsbereich wäre nichts als ein Spiel mit Worten, und ein durch seine Zweideutigkeit verhängnisvolles. Wir sprechen ja von Renaissance

nicht bloß in der Kunstgeschichte. Auch auf anderen Gebieten wird Neubelebung eines vergessen gewesenen Alten so genannt; und immer denkt man dabei besonders gern an die Antike, wie wenn man z. B. das deutsche Geistesleben in der Zeit Winckelmanns und Goethes eine zweite Renaissance heißt. Daß aber etwas g a n z Neues, g a n z Eigenes, wie die van Eycksche Kunst, a u c h Renaissance heißen soll, wird der gesunde Menschenverstand niemals akzeptieren. Zur Kennzeichnung des der nordischen und der italienischen Kunst gemeinsamen Gegensatzes gegen das Mittelalter genügt die Kategorie »neuzeitliche Kunst«. Insoweit also ist nach einer Reform der bestehenden Terminologie kein Bedürfnis vorhanden. Wohl aber enthält dieselbe eine Lücke, darin bestehend, daß die in sich geschlossene Epoche der nordischen Kunst vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Eintritt des Italismus im 16. einen eigenen Stilnamen noch nicht besitzt. Will man diese Lücke ausgefüllt haben, so kann das nur durch einen neu zu erfindenden Namen geschehen. Wir haben dasselbe bei Prägung des Namens »romanisch« getan und mit bestem Erfolg. Ob ein ähnlicher Versuch auch hier gelingen würde, kann niemand voraussehen.

Auch die eifrigsten Reformfreunde im Sinne des erweiterten Renaissancebegriffes empfinden es peinlich, daß durch das Verhalten der nordischen Architektur im 15. und früheren 16. Jahrhundert ein Riß in ihr System gebracht wird. Diesen zu schließen, haben jetzt A. Schmarsow und sein Schüler E. Haenel unternommen. Ihnen dient dazu das ebenso wie der »Realismus und Individualismus« aus der Burckhardtschen Hinterlassenschaft genommene Zauberwort »Raumstil«. Renaissance ist Raumstil, Spätgotik ist Raumstil, folglich ist Spätgotik Renaissance.

Diese Schlußkette ist offenbar logisch nicht richtig konstruiert. Sie wäre es nur, wenn der erste Satz lautete: jeder Raumstil ergibt Renaissance. Das hat aber weder Burckhardt noch sonst jemand bis jetzt behauptet. Nach Burckhardt bildet der Raumstil ein allgemeines Prinzip, das sich durch eine ganze Reihe historischer Stile verfolgen läßt, den spätrömischen, den byzantinischen, den italienisch-gotischen, bis es in der Renaissance seine feinste

und kräftigste Entfaltung fand. Also: nicht jeder Raumstil ist Renaissance und Renaissance ist nicht Raumstil allein — gerade so wie sie im Bereiche der Bildkünste nicht Realismus allein ist. Wäre die nordische Spätgotik wirklich Raumstil, so würde sie immer nicht mehr sein als eine partielle Vorstufe zur Renaissance und würde damit in gleiche Linie mit der italienischen Gotik rücken, nicht weiter. Denn noch ist es nicht Brauch, Gebäude wie den Dom von Florenz oder S. Petronio in Bologna nach ihrer stilischen Totalität zur Renaissance zu rechnen, obschon viel latente Renaissance in ihnen ist.

Nun aber die Hauptsache: i s t die nordische Spätgotik wirklich R a u m s t i l im spezifischen Sinne? Um sie als solchen charakterisieren zu dürfen, müßten wir an ihr folgendes nachweisen können: 1. daß das Interesse an der schönen Raumgestaltung über die anderen baukünstlerischen Interessen dominierte; 2. daß es ein bewußteres, helleres war als auf den früheren Stufen der Gotik; 3. daß es in folgerichtiger Klärung, Befreiung und Steigerung in die Renaissance als ihren Höhepunkt hinüberführte.

Keine einzige dieser Bedingungen trifft in Wirklichkeit zu. Selbst das Schlußglied der postulierten Entwicklung, die deutsche und niederländische Renaissancearchitektur des 16. Jahrhunderts, war alles eher als Raumstil; sie war in keinem Punkte von der primären, d. h. italienischen Renaissance so weit entfernt als in diesem. Schmarsow läßt somit in der Spätgotik sich etwas vorbereiten, was nie eingetreten ist. Aber auch nach rückwärts verglichen kann ich nicht zugeben, daß die Spätgotik raumkünstlerisch über die Hochgotik hinausgegangen wäre. Es liegt hier eine leicht aufzulösende Täuschung vor. Schmarsow hat als Hebung des Sinnes für Raumschönheit angesehen, was lediglich ein Sinken des Sinnes für organische Schönheit war. Das ist, wie mich dünkt, ohne weiteres klar, wenn man die von Schmarsow, als Hauptvertreter dessen, was ihm deutsche Frührenaissance ist, aufgeführten Denkmäler genannt hört. Eröffnet wird die Reihe durch die Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd (erbaut seit ca. 1330); es folgen die Kirchen S. Georg in Nördlingen, S. Georg in Dinkelsbühl, die Frauenkirche in München, die Martinikirche in Landshut,

die Pfarrkirchen zu Schwaz und Hall in Tirol; in Norddeutschland die Wiesenkirche in Soest, die Lambertikirche in Münster usw. Alle diese Bauten gehören, wie man sieht, in eine bestimmte morphologische Klasse, die der Hallenkirche. Die von Schmarsow und Haenel gegebene Analyse ihres »Raumstils der deutschen Frührenaissance« ist nichts anderes als eine Analyse der Hallenkirche überhaupt. Aber bekanntlich ist dieser Typus weder an Deutschland noch an den gotischen Stil gebunden; er reicht in Frankreich bis in die Anfänge der Gewölbearchitektur im frühen 11. Jahrhundert hinauf. Was der Hallenkirche in der Konkurrenz mit der Basilika am meisten das Wort redete, war die Vereinfachung der Konstruktion, die bequemere Widerlagerung der Gewölbe. Dies ist auch durchaus die einleuchtendste Erklärung für ihre große Beliebtheit in der deutschen Spätgotik. Sparsame und einfache Konstruktion ist ja ein Hauptziel dieser vom bürgerlichen Mittelstande regierten Kunst; auch die der Hallenkirche eigene Klarheit und Übersichtlichkeit der Raumbildung war gewiß nach ihrem Sinn. Ist damit aber auch schon ein Raumstil in der zu verlangenden Bedeutung begründet? Den Maßstab dafür können nur die vorangehenden Stilstufen geben. Hier muß ich nun rund heraus sagen: wieso sich die Kreuzkirche in Gmünd und was ihr folgt »der gotischen Raumbildung entfremdet« habe; wodurch sie »eine Urkunde neuen Wollens« geworden sei, wie man überhaupt den Unterschied zwischen spätgotischen und hochgotischen Hallenkirchen allem voran in die Raumbehandlung legen kann — das liegt außerhalb meines Verständnisses. Die Veränderungen, die mit der Hallenkirche vor sich gehen, liegen in der Form der Stützen, der umschließenden Mauern, der Gewölbe, nur sekundär im Raum. Gerade unter den frühesten gotischen Hallenkirchen sind einige, wie der Dom von Minden in Deutschland, die Kathedrale von Poitiers in Frankreich, die in freier Raumschönheit später nie wieder erreicht worden sind. Es fehlt der Spätgotik überhaupt an einem bestimmt charakterisierten Raumideal. Wir finden nebeneinander langgestreckte Anlagen mit schmaloblongen Jochen, wie die Kreuzkirche in Gmünd, und quadratische Anlagen mit ebenfalls quadratischer

Teilung, wie die Frauenkirche in Nürnberg, übermäßig steile Querschnittprofile, wie in St. Martin zu Landshut, und breitgequetschte, wie in der Stiftskirche zu Stuttgart, und andere Zeugnisse eines schwankenden Raumgefühles mehr. Sodann die von Haenel gerühmte Einheitlichkeit des Grundrisses, d. i. Mangel eines Querschiffes und einfache Gestaltung des Chors, hätte doch nur etwas zu bedeuten, wenn sie etwas Neues wäre; allein sie war in Süddeutschland von jeher zu Haus und in Norddeutschland wenigstens an den Hallenkirchen die Regel. Den Gipfel der Einfachheit in der Grundrißdisposition hatte aber schon lange vorher die Kathedrale von Poitiers erreicht. Hätten Schmarsow und Haenel, wie sich ziemte, diese historischen Maßstäbe in die Hand genommen, dann wären sie vor dem Irrtum bewahrt geblieben, von der Gmündner Kreuzkirche den Eintritt einer neuen Ära, den Eintritt der Frührenaissance, zu datieren. Aber auch ohne Vergleichungen, allein aus den ihnen vorliegenden Denkmälern, hätten sie merken müssen, daß der Sinn für einheitliche Raumgestaltung in der Spätgotik geradezu im Rückgang war. Ich nenne zum Beweis zwei häufig vorkommende Eigentümlichkeiten. Nach der einen wird die Decke, die nach Maßgabe der Raumidee in gleicher Höhenlage bleiben müßte, beim Eintritt in den Chor geknickt, d. h. in willkürlicher Weise bald höher, bald tiefer gelegt als im Schiff (Beispiel die Kreuzkirche in Gmünd), nach der anderen erhält das Mittelschiff eine Überhöhung im Sinne des Querschnittes, woraus eine schlaffe Zwitterbildung zwischen Hallen- und Basilikenanlage entsteht (Beispiel: die Frauenkirche in Ingolstadt); ferner die Verbindung eines basilikalen Langhauses mit einem hallenmäßigen Chor (Beispiele: St. Sebald und S. Lorenz in Nürnberg); es können damit anziehende malerische Wirkungen erzielt werden, aber es ist ein Hohn auf die einfachsten Prinzipien der Raumkunst. Dasselbe gilt von Ulrichs von Ensingen Plan für das Ulmer Münster; ursprünglich als Hallenkirche gedacht, wurde es zur Basilika umgebaut, aber so, daß die Seitenschiffe sich bis zur gleichen Breite mit dem Mittelschiff erweiterten, in völliger Verkennung des der Basilika eigentümlichen räumlichen Rhythmus. Noch später wurden die Seitenschiffe geteilt, so daß

die Gesamtzahl fünf erreicht wird. — Wohin man auch blicken mag, von einem einheitlichen Willen der spätgotischen Epoche, die Raumschönheit in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Intention zu stellen, kann gar nicht die Rede sein.

Wenn die italienische Renaissance darauf ausging, den Innenraum in seinen stereometrischen Verhältnissen klar darzulegen, ihn fest zu umgrenzen, ihn nach leicht faßbaren und meßbaren Proportionen zu gliedern: so ist der spätgotische Raum das Gegenteil davon, eine unbestimmt verschwimmende, geometrisch undefinierbare, formlose Masse. Nein, die Spätgotik ist nicht »Raumstil«. Ihr Lebensprinzip liegt in einer ganz anderen ästhetischen Kategorie. Es ist die Zusammenfassung der Architekturteile zu einer m a l e r i s c h e n Einheit. Noch mehr: die Architektur an sich ist unfertig, sie bedarf der Ergänzung durch die in bekannter Massenhaftigkeit in sie hineingestellten künstlerischen Sonderexistenzen: die Altäre, Sakramentshäuser, Kanzeln, Lettner, Schranken und Chorstühle, Grabmäler usw. Erst durch die optischen Beziehungen dieser Stücke unter sich und mit dem architektonischen Hintergrunde wird das gewollte Endergebnis gewonnen: d a s B i l d. Es hat dem Charakter dieser Innenräume wenig, oft nichts geschadet, wenn die gotischen Mobilien durch barocke ersetzt wurden, aber die nach modernen puristischen Restaurationen zurückbleibende Leere traf ihren Lebensnerv. Die schon in der sog. deutschen Renaissance eintretende Vermischng der Stilformen ist gar keine Inkonsequenz, sie paßt ganz zum Wesen dieses nicht in Formen, Konstruktionen oder Raumkategorien, sondern in malerischen Bildeindrücken denkenden Stils.

Wohin sollen wir nun diese »Spätgotik« geschichtlich einordnen? Mit der Gotik der Kathedrale von Amiens hat sie offenbar, außer in Äußerlichkeiten, nichts zu tun — aber auch nichts mit der Renaissance eines Brunellesco und Bramante. Der fundamentale Irrtum bei Schmarsow liegt darin, zu meinen, daß wir nur zwischen den zwei Möglichkeiten — e n t w e d e r Ende der Gotik, o d e r Anfang der Renaissance — die Wahl hätten. Ich sehe in der nordischen Spätgotik ein neues Drittes wirksam. Ich finde, daß dieses das Absterben der gotischen Zierformen überlebt, ja erst

danach zu voller Klarheit über sich selbst kommt. Der Weg der Entwicklung geht von der Spätgotik in gerader Linie zum Barock, an der Renaissance vorbei, öfters durch Flankenangriffe der Renaissance beunruhigt, aber nie von ihr ganz durchbrochen. Vielleicht wird weitere Überlegung — die aber im Rahmen dieser kritischen Erörterung nicht mehr angestellt werden kann — noch einmal zur Einsicht führen, daß das historische Verhältnis von Renaissance und Barock nicht ein Nacheinander, sondern ein Nebeneinander ist. Damit wäre auch der eben so eifrig als fruchtlos geführte Streit über die Spätgotik geschlichtet. Sie wäre dann nicht sowohl Übergang zur Renaissance als Übergang zum Barock. Und vielleicht findet sich einmal in guter Stunde auch noch ein Name für sie. Etwa »Vorbarock«? wie wir ja schon lange gewöhnt sind, bekannte andere Erscheinungen als »Vorrenaissance« zu bezeichnen. Oder noch präziser: »gotisierendes Barock«.

DEUTSCHE KUNSTGESCHICHTE UND DEUTSCHE GESCHICHTE

1907

Aus dem 100. Bande der Historischen Zeitschrift

Es mag erlaubt sein, an dieser Stelle, wo regelmäßig über neuerschienene Bücher Bericht erstattet wird, einmal auch von einem Buche zu sprechen, das wir nicht haben, aber haben sollten.

Auf dem Titel dieses Buches würde stehen: »Geschichte der deutschen Kunst.« Warum hat die deutsche Kunstwissenschaft, der man Regsamkeit gewiß nicht wird absprechen können, eben dieses Buch, von dem man unbefangen meinen müßte, es sei das begehrteste unter allen denkbaren, noch nicht hervorgebracht? noch kein Buch, in dem die deutsche Kunst als historisches Ganzes erfaßt und dargestellt wird?

Das vor 20 Jahren im Verlage der G. Groteschen Buchhandlung in Berlin herausgegebene bekannte fünfbändige Werk trug zwar den vermißten Titel »Geschichte der deutschen Kunst«, und es war ohne Zweifel auch ein gutes Buch; aber, was der Titel verhieß, eine einheitliche Geschichtsdarstellung war es doch wohl nicht. Von fünf Verfassern (Dohme, Bode, Janitschek, Lützow, Falke) wurde in fünf Sonderbüchern Baukunst, Bildhauerkunst, Malerei, Holzschnitt und Kupferstich, Kunstgewerbe jedes für sich vorgetragen — und dem Nachdenken des Lesers blieb das Letzte, Beste und Schwerste überlassen, die Erkenntnis dessen, was über den fünf Stücken als Einheit walte. Es ist retrospektiv von Interesse, in der Vorrede (von Dohme) die Rechtfertigung dieses Verfahrens nachzulesen. »Seit Schnaases grundlegender Arbeit ist es in der Kunstgeschichte vielfach beliebt, die sachliche Nüchternheit fachmännischer Erörterungen durch Einschiebung allgemeiner kulturgeschichtlicher Exkurse zu würzen. Derartige Hintergrundstimmung aber ist unvermeidlich einseitig auf das jedesmalige besondere Bedürfnis der Autoren getönt, wenn sie nicht einfach als entbehrliches Ornament auftritt. Denn in erster Linie muß die Entwicklung jedes Kunstzweiges aus sich selbst, d. h. aus den jedesmaligen technischen und künstlerischen Voraussetzungen heraus erfaßt werden.« Worauf ich damals in meiner Anzeige erwiderte: »Diese Beschränkung ist gegenüber den »kulturhistorischen« Plattheiten und verschwimmenden Allgemeinheiten eine gesunde Reaktion. Aber eine Beschränkung bleibt es. Was Dohme vollkommen richtig

als in erster Linie stehend bezeichnet, darf nicht vergessen machen, daß es noch ein zweites, höheres Niveau der Betrachtung gibt, auf dem die Einzelkunst nur als Ausfluß eines einheitlichen künstlerischen Gesamtbewußtseins, und dieses wiederum nur beschlossen in dem geistig-materiellen Gesamtzustande der jeweiligen Epoche erscheint.« Seitdem ist eine Geschichte der deutschen Kunst nicht wieder geschrieben worden. Das ist sicher: die, die uns not tut, kann nicht durch Assoziation entstehen. Sie wird das Werk eines Einzelnen sein müssen.

In einer jeden Wissenschaft gibt es Entwicklungsepochen, in denen die analytische Arbeit das Übergewicht über die synthetische hat, unvermeidlich. Kein Glück ist es aber, wenn sich eine solche Epoche zu sehr in die Länge zieht, was nachgerade der Fall geworden ist. Nun wird man von der deutschen Kunstwissenschaft der Gegenwart ohne Ungerechtigkeit nicht behaupten können, daß sie synthetischer Betrachtung überhaupt abhold sei. Nur die Kunst des eigenen Volkes ist es, die bis jetzt in dieser Hinsicht leer ausging. Warum das? Ein bloßer Zufall ist es nicht; Ursachen müssen da sein, aber wahrscheinlich sind sie sehr komplizierter Natur.

Die in Rede stehende Lücke macht sich noch auffallender geltend, wenn wir auf den nächstliegenden Parallelzweig der historischen Literatur, die Geschichte der deutschen Dichtkunst, hinsehen, wo es Darstellungen jeder Art und jeden Umfanges seit langem und in Fülle gibt, vom schweren gelehrten Kompendium bis zur populären Übersicht in mannigfachster Abstufung. Sollte etwa im Publikum das Interesse an der bildenden Kunst im gleichen Maßstabe kleiner sein? Diese Folgerung wäre irrig. Wie man immer das Gewicht des ästhetischen Faktors im Gesamtleben unserer Zeit abschätzen mag, — zum mindesten die äußere Bekanntschaft mit Werken der Kunst, alter wie neuer, geht in der heute lebenden Generation in die Breite wie nie. Es ist die moderne Technik, die auch nach dieser Seite hin für unsere Kultur ganz neue Bedingungen hervorgerufen hat. Eisenbahnen und Photographie haben den angesammelten Schatz alter Kunst aus seiner ört-

lichen Gebundenheit gelöst, ihm wie durch ein Wunder gleichsam Überallheit geliehen, sei es, daß wir als Reisende mit leichter Mühe an ihn herankommen, sei es, daß er in der Vervielfältigung durch den Kunstdruck uns ins Haus dringt. Poesien kann man ungelesen lassen; Architekturen, Skulpturen, Bilder und ihre Nachbildungen nicht zu sehen, ist beinahe unmöglich. Der heutige Mensch, mag er wollen oder nicht, er steht unter einer Überschwemmung von Eindrücken dieser Art, und seine größte Sorge müßte sein, in seinem Geiste in dies Viele, Vielzuviele einigermaßen Ordnung zu bringen. Betrachten wir die diesem Bedürfnis entgegenkommende Betriebsamkeit des Büchermarktes, so wird die Frage immer dringender: warum unter allem keine Geschichte der d e u t s c h e n Kunst?

Der Erklärungsversuch muß weiter ausholen. Offenbar betrachten wir Kunstwerke, wofern wir nicht schon in bestimmter Weise wissenschaftlich diszipliniert sind, anders als alle anderen historischen Erscheinungen. Sobald ihr künstlerischer Gehalt spontan in Wirkung tritt, gewinnen sie die volle Kraft des Lebendig-Gegenwärtigen; wir können es gänzlich vergessen, daß wir es mit dem Niederschlag eines längst abgelaufenen geschichtlichen Prozesses zu tun haben. Es bedarf hier der gar nicht leicht zu gewinnenden geistigen Schulung des Fachmannes, um das ästhetische Interesse und das historische Interesse rein gegeneinander abzugrenzen. Nichts ist aber begreiflicher als dieses, daß der im allgemeinen kunstfreundlich gesinnte Laie, der sich mit alter Kunst gelegentlich einmal beschäftigt, von der ästhetischen Seite viel schneller und stärker ergriffen wird als von der historischen. Darauf ist denn auch mehr und mehr unsere ganze populäre kunstgeschichtliche Literatur (einigermaßen nur mit Ausnahme der auf die Antike bezüglichen, für die schon durch unsere Gymnasialbildung andere Voraussetzungen geschaffen sind) abgestimmt. Um es kurz zu sagen: wer als Nichtfachmann ein kunstgeschichtliches Buch in die Hand nimmt, sucht heute nicht in erster Linie historische Erkenntnis, sondern Anleitung zu ästhetischem Genuß. So angesehen hat ganz folgerichtig auch für den Deutschen die deutsche Kunstgeschichte auch keinen Vorzug vor der Kunstge-

schichte anderer Völker zu beanspruchen; ja es wäre begreiflich, wenn sie, als Quelle des Genußes angesehen, geringeren Reiz ausübte.

Dies führt hinüber auf einen zweiten Erklärungsgrund. Die Sprache der bildenden Kunst ist nicht — so scheint es wenigstens — wie die der Dichtkunst an ein einzelnes Volkstum gebunden, sie ist international. Es bedarf schon eines viel tieferen Eindringens in ihr Wesen, um zur Erkenntnis zu gelangen, daß das Wort: »Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn« — erst recht für die bildende Kunst eine Wahrheit ist. Wenn jemand in der Betrachtung der Dichtkunst seinen Interessenkreis weiter ausdehnt, so hat er doch immer mit der heimischen Dichtung begonnen, um nach und nach sich den fremden Literaturen zuzuwenden. Bei der Beschäftigung mit der bildenden Kunst gehen aber für jeden von Anfang an alle Nationen durcheinander; ja praktisch wird es den allermeisten Deutschen noch heute so ergehen, daß sie die ältere deutsche Kunst sogar später kennen lernen als die antike, die italienische, die niederländische (womit ich nicht urteilen, noch weniger verurteilen, vielmehr nur Tatsächliches feststellen will).

Beachten wir dann noch, als Bestätigung des eben Gesagten die Zurückhaltung des Verlagsbuchhandels. Er hätte, wäre ihm die Stimmung des Publikums günstig erschienen, längst die Initiative ergriffen. Daß er es nicht getan hat, darum sind wir ihm gewiß nicht gram. Denn er hätte nur unreife Früchte vom Baume geschüttelt.

Nun der wichtigste Punkt: warum man auch in den Reihen der Kunstwissenschaft zögert? Daß es die Größe und Schwierigkeit der Aufgabe allein sein sollte, die abschreckt, möchte ich nicht glauben. Eine gewisse Rolle spielt wohl die Befürchtung, daß ein so umfassender Gegenstand zu schnell in den Einzelheiten überholt sein werde. Gewiß, eine Monographie kann auf längere Lebensdauer rechnen und ist insofern lohnender. Aber das ist nichts der Kunstgeschichte Eigentümliches und braucht deshalb hier nicht weiter erörtert zu werden. Das am ernstlichsten hemmende Motiv wird folgendes sein:

Zurzeit beschäftigt uns am meisten die Erforschung der inneren Kunstgesetze und die aus ihnen hervorgehende Stilentwicklung. Diese Betrachtungsweise verleugnet nicht das geschichtliche Moment, das in dem Begriff der Entwicklung schon gegeben ist; aber sie beschränkt es. Ihr erscheint die Kunst als eine autonome Macht. Sie fragt wenig, zu wenig nach den anderen geistigen Mächten, in deren Umgebung die Kunst ihr geschichtliches Leben führt, und von denen sie mitbedingt wird; sie fragt noch weniger nach den materiellen Voraussetzungen. Sie gibt eine Geschichte des künstlerischen Denkens, nicht eine vollständige Darlegung des wirklichen Verlaufes in seinen verwickelten Kausalzusammenhängen. Liegt nun einmal der Schwerpunkt des Interesses nach der eben angegebenen Seite, dann wird es ganz begreiflich, daß die deutsche Kunstgeschichte als Ganzes keine besondere Anziehungskraft ausübt. Was die französische Kunst des hohen Mittelalters, die italienische der Renaissance dem Beobachter darbieten, die allein auf ihrer eigenen Achse ruhende Abwandlung eines bestimmten Komplexes von Problemen, in sich geschlossen, vom Auslande weder hemmend noch fördernd beeinflußt, etwas dem Ähnliches hat die deutsche Kunstgeschichte nicht zu geben. Angenommen, über die Kunst Italiens wären alle historischen Nachrichten verloren gegangen, so könnten wir doch allein aus den Denkmälern den ganzen Verlauf von Giotto bis auf Bernini im wesentlichen richtig rekonstruieren. Angesichts der deutschen Kunst, im gleichen Falle, würde uns wer weiß wie oft der Faden abreißen. Ihre Bewegungszentren liegen eben zu einem nicht geringen Teil außerhalb ihres eigenen Gebietes. Ihr 13. Jahrhundert ist nicht denkbar ohne die französische, ihr 15. nicht ohne die niederländische, ihr 16. nicht ohne die italienische Kunst. Und mit diesen Einwirkungen durchkreuzen sich außerkünstlerische Gewalten der eigenen Volksgeschichte. So entstehen, ohne von innen heraus motiviert zu sein, Hebungen und Senkungen, Abbiegungen, Brüche, irrationale Erscheinungen an allen Enden. Der Nurkunsthistoriker hat ein Recht zu sagen: was ich hier sehe, ist keine Einheit; mich interessieren die einzelnen Abschnitte, aber

das Ganze ist mir kein Gegenstand der Darstellung, weil es für mich ein Ganzes nicht ist.

Also: die Kunstgeschichte im engeren Sinne kann das am Eingang unserer Erörterung postulierte Buch wohl entbehren. Aber es gibt eine andere Wissenschaft, die es nicht kann: das ist die deutsche Geschichte. Die Kunstgeschichte fragt: was sind die Deutschen d e r K u n s t gewesen? Die deutsche Geschichte: was ist die Kunst d e n D e u t s c h e n gewesen? Beide Fragestellungen sind an sich berechtigt. Zu einem organischen Aufbau des Geschehens führt nur die zweite. Und auch nur sie zu einer Wertbeurteilung nach einheitlichem Maßstabe.

Die ästhetische Analyse behält daneben ihren selbständigen Wert, sie erst lehrt uns die Sprache des Kunstwerkes verstehen, sie ist die grundlegende Arbeit. Die historische Betrachtung aber verlangt mehr. Sie weiß, daß an der realen Existenz des Kunstwerkes auch noch andere als ästhetische Kräfte mitarbeiten (man erwäge beispielsweise das große Kapitel Kunst und Religion). In der Geschichtsdarstellung, an die ich denke, soll nicht von den Taten der Künstler allein die Rede sein, sondern ebensoviel vom Gegenspieler, dem Publikum. Den Stoff zum Kunstwerk gibt das Leben, die Kunst gibt die Form. Die eigentliche Aufgabe des Historikers nun, die allein er lösen kann, ist die Aufdeckung des Lebensstoffes, der danach getrachtet hat, in Kunstform überzugehen und in dieser gereinigten Gestalt wieder ins Leben zurückzukehren. Für den Historiker haben hier auch die Mißerfolge — die der Ästhetiker gleichgültig beiseite schiebt — eine Bedeutung, und man erwartet von ihm Einsicht in ihre Ursachen. Ganze Epochen, die dem Ästhetiker leer erscheinen, werden dem Historiker einen Inhalt gewinnen; oft genug wohl einen, der uns nicht gefällt, den wir aber mit anderen Augen und weit aufmerksamer ansehen werden, wenn wir erkannt haben, wie eng er mit den allgemeinen Schicksalen unserer Nation verknüpft ist.

Daß die Denkmäler der Kunst eine Geschichtsquelle ersten Ranges sind, insofern sie Zustände der Volksseele beleuchten und Geheimnisse an den Tag bringen, von denen keine andere Quellengattung etwas auszusagen vermag, das ist eine nicht be-

strittene Wahrheit, in ihrer praktischen Anwendung bleibt noch sehr viel zu tun übrig. Es bedarf hier einer kombinierten Arbeit, deren Voraussetzung allerdings eine andere als die heute bestehende Arbeitsorganisation der historischen Disziplinen wäre. Kunstwissenschaft und Geschichte müßten sich viel nähertreten; auch schon in der Erziehung durch die Universität. Was ich natürlich nicht für jeden Einzelnen fordere. Auf jeden Fall müssen wir, um Kunst aus Kultur und Kultur aus Kunst zu erklären, über die vagen hypothetischen Analogien, deren schon genug vorgebracht sind, hinauskommen und auch hier in wirkliche Einzelforschung eintreten. Glückliche Zufallsfunde haben schon manchmal ganz unerwartete Lichter aus der Tiefe aufblitzen lassen. Noch fehlt die Methode. Wenn sie erst gefunden ist, stehen der Arbeit auf diesem Gebiete noch große Erfolge bevor.

* * *

Die Deutschen sind als eine Rasse ohne Kunst in die Geschichte eingetreten; alle Versuche, eine urgermanische Kunst zu entdecken, bewegen sich in Illusionen. Nicht ästhetische Begabung überhaupt fehlte den Deutschen der Frühzeit, wohl aber waren d i e Kräfte seelisch-sinnlicher Anschauung, welche die nächste Voraussetzung der bildenden Kunst sind, noch latent. Sprache, Religion, Recht finden wir mit poetischer Phantasie getränkt: — an der Stelle, wo wir die Ansätze zur Kunst zu suchen hätten, eine absolute Lücke. Was in dieselbe eintritt, ist Lehngut, von den ältesten Anfängen an bis herab auf die große umfassende Rezeption unter Karl dem Großen. Gesetzt, die Deutschen wären von der Berührung mit älteren Kulturvölkern gänzlich abgeschieden geblieben, so könnten wir uns nicht denken, daß sie kulturlose Wilde für immer geblieben wären; aber sehr gut könnten wir uns denken, daß sie so gut wie ohne Kunst geblieben wären. Die Kunst ist zu den Deutschen gekommen als untrennbarer Bestandteil der christlich-antiken Kultur. Sie ist gekommen wie die Rose und der Weinstock. Und etwas von dem Charakter eines empfindlichen Fremdlandgewächses hat sie immer behalten. Wo die Kunst Urbesitz eines Volkes ist, da folgen die kunstgeschicht-

lichen Schwankungen genau denen der allgemeinen Volksgeschichte. Steht bei Griechen oder Italienern das allgemeine Leben der Nation in Kraft, so steht auch immer die Kunst in Blüte; das Welken der einen läßt mit Sicherheit auf Erkrankung des anderen schließen. Einen so genauen Parallelismus kennen wir in Deutschland nicht. Wir haben Zeiten gehabt, in denen das Salz unseres Volkes keineswegs dumm geworden war und dennoch die bildende Kunst gar nicht gedeihen wollte. Ja, es ist klar, die Bedeutung, die die Kunst im späteren Mittelalter und bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts für das deutsche Leben gehabt hat, hat sie nie wieder erreicht. Wollten wir daraus Rückschlüsse von allgemeiner Tragweite ziehen, so kämen wir zu ungerechtfertigt pessimistischen Ergebnissen.

In der Zeit von Karl dem Großen bis auf die ersten Staufen etwa war die Herrin und Pflegerin der Kunst allein die Kirche. Die Kunst war Tradition der Kultur, religiöses Erziehungsmittel; ohne dieses Motiv hätte sie keine Existenz gewonnen. Was die Laien beim Anblick z. B. der großen Bilderfolgen, mit denen sich die Wände der Kirchengebäude bedeckten, unmittelbar ästhetisch empfanden, wir wüßten es gern; aber jede Möglichkeit, darüber direkt etwas zu erfahren, fehlt. Wir dürfen aber für die Wissenschaft die Hoffnung nicht aufgeben, daß verfeinerte Methoden in der Beobachtung des Verhältnisses von Inhalt und Form uns tiefere Aufschlüsse noch geben werden, als bis zu denen wir zurzeit gelangt sind. Wäre die Volksphantasie ästhetisch indifferent geblieben, so hätte auch die Kunst niemals mehr erreicht als nachahmende Konservierung der Formenwelt der christlichen Antike. Die Geschichte des romanischen Stils zeigt uns mit Deutlichkeit eine wirklich lebende Kunst; ohne aktiven Anteil der allgemeinen Phantasie hätte sie niemals hervorgebracht werden können. Wir wissen, daß im Leben des einzelnen Menschen die vielleicht größte Leistung seines Gehirns das Sprechenlernen im Kindesalter ist: etwas Ähnliches bedeutet im Verhältnis des deutschen Geistes zur Kunst die karolingisch-ottonische Epoche. Fügen wir noch hinzu, daß, nachdem die erste Rezeption vollzogen war, der deutsch-romanische Stil sich ohne nennenswerte Mithilfe Frank-

reichs oder Italiens weiterentwickelte. Was dann die Kunst für ihren zweiten, oder wenn man will obersten Beruf, die Vermittlung religiöser Vorstellungen, geleistet hat, ist noch nie zusammenhängend untersucht worden; eine wissenschaftlich nicht leichte Aufgabe, aber Aufschlüsse verheißend, die auf keinem anderen Wege gewonnen werden könnten. — Nun folgt das staufische Zeitalter und gibt das schönste Beispiel von dem, was durch Kulturgemeinschaft gewonnen werden kann. Der deutsche Kunstorganismus öffnet seine Poren durstig nach allen Seiten. Von Byzanz, von Italien, vor allem von Frankreich wird viel gelernt, doch so, daß alles Erworbene wieder zur Entbindung und Erhöhung der eigenen Kräfte dient. Das glückliche 13. Jahrhundert ist das einzige in unserer Geschichte, in dem alle künstlerischen Kräfte gleichmäßig tätig waren: die Baukunst, die Bildhauerkunst, die Malerei und ihnen das Gleichgewicht haltend, die Dichtkunst. Es ist das am meisten ästhetische Jahrhundert, das wir erlebt haben. Die Ursachen, weshalb schon vor seinem Ende die hohe Stimmung wieder sank, weshalb die Kunst akademisch erstarrte oder handwerklich verflachte, sind gewiß zu finden, aber nur für den, der die Geschichte der Zeit nach allen Seiten übersieht, und eben hier, wo die ästhetische Teilnahme erkaltet, wird die historische erst recht lebendig. — Die neue Blütezeit, von 1430 etwa bis 1530, ist der des 13. Jahrhunderts durchaus unähnlich. Mit einer Einheitlichkeit und physiognomischen Schärfe, wie auf keinem anderen Beobachtungsfelde, macht die Kunst die innere Wandlung der Nation offenbar. Sie ist demokratisch geworden. Zu großen typischen Stilschöpfungen ist die Zeit nicht angetan, es ist die drängende Wirklichkeit des Lebens, mit der sie jetzt auch künstlerisch sich auseinanderzusetzen hat. Damit treten die Bildkünste an die Spitze der Bewegung, während die alte Königin im Reiche, die Architektur, beiseite steht und nichts als ihre alten Schläuche für den neuen Wein zu bieten hat. Niemals vorher oder nachher hat im deutschen Volke, und zwar so, daß in ausgeprägtester Weise die mittleren und unteren Schichten den Ton angeben, ein ähnlich überschwengliches Verlangen nach Kunst sich Luft gemacht. Man denke beispielsweise nur an die eine

Gattung der Schnitzaltäre, deren jede Dorfkirche drei besaß und die Stadtkirchen oft 30 oder 40, und berechne die daraus sich ergebenden Zahlen; man denke weiter an die nicht leicht einer Kirche fehlende Ölbergs- oder Kreuzigungsgruppe; endlich an die unermeßliche Summe sepulkralen Bildwerks: — das gibt schon in der einen, der plastischen Kunst die Vorstellung von einer Massenproduktion, gegen die die gleichzeitige Leistung der italienischen Renaissance (wobei natürlich nur nach der Seite der Quantität der Vergleich gezogen wird) ärmlich erscheint. Dies alles war noch öffentliche Kunst. Zu ihr addiere man die neue, ebenfalls auf Massenproduktion gerichtete Kunst fürs Haus, den Kupferstich und Holzschnitt. Technisch lange schon vorbereitet, hat doch erst der demokratische Drang dieses Zeitalters sie ins Leben gerufen. Unsere besten Künstler haben ihre besten Gedanken diesem unscheinbaren Vehikel anvertraut, wohl wissend, was sie damit gewannen, eine Publizität, gegen welche die von der Wandmalerei des Mittelalters gewährte eine ganz enge war. Es will doch viel sagen, daß diese Nation, welche in ihrer Jugend von Kunst nichts gewußt hatte, welche sie erst von Fremden hatte erlernen müssen, jetzt am Vorabend größter innerer Entscheidungen auf sie als Ausdrucksmittel ihrer Herzensregungen so volles Vertrauen setzte. Denn das ist klar: bei diesem allverbreiteten Hunger nach Kunst handelt es sich nicht um die Kunst allein. Wieder, doch in einem sehr anderen Sinne als in den Anfängen, ist es die Religion, die mit der eindringlichen Stimme der Kunst sprechen will. Kein Historiker kann den Seelenzustand des deutschen Volkes am Vorabend der Reformation kennen, er hätte denn die Bilderwelt dieser Zeit aufs gründlichste sich zu eigen gemacht. Und ebenso wird kein Kunsthistoriker glauben dürfen, sein Gegenstand sei hier mit Forschungen über Schulzusammenhänge und Stilprobleme erschöpft. — Dann kam im 16. Jahrhundert, nach kurzer Blüte, die Katastrophe. Die deutsche Kunst hat sich von ihr nie wieder ganz erholt. Der e r s t e n Berührung mit der Antike, in der Karolingerzeit, hatte sie ihr ganzes Dasein zu verdanken gehabt; die z w e i t e , in der Renaissance, wurde ihr Verderben. Die Deutschen des 16. Jahr-

hunderts haben das Wesen der Renaissance niemals begriffen, nur das Äußerlichste ihrer Schale sich angeeignet und willkürlich aufgebraucht. Vielleicht wäre ihnen die durch das neue Problem geforderte Gedankenarbeit zu einem besseren Ende gediehen, wenn nicht zur unglücklichsten Stunde die Reformation die Geister auf ganz andere Zielpunkte abgelenkt hätte. Was die Kunst aus dem Kampfe gegen Veräußerlichung des Religionswesens gewinnen konnte, das hatte sie schon in den letzten vorreformatorischen Jahrzehnten gezeigt, und wir dürfen ohne Klügelei sagen: schon damals war sie reformatorischen Geistes voll. In den Jahren des Streites verschob sich alles zu ihren Ungunsten. Auch ihre zweite Lebensader, die volkstümliche, zeigt sich alsbald nach Niederwerfung der Bauernbewegung unterbunden. Sie weicht in die Häuser der Reichen und an die Höfe der Fürsten zurück und wird hier zu dem, was für das deutsche Gefühl das wenigst angemessene ist, zu einer Luxuskunst, einer Verzierung des täglichen Lebens. Die große Schulung und Geschicklichkeit des Handwerks läßt ihr noch einen gewissen äußeren Glanz — mit den tiefsten Interessen der Nation hat sie keinen Zusammenhang mehr. Dem Dreißigjährigen Kriege blieb nur übrig zu vollenden. — Als der Friede wiederkehrte, waren von volkstümlicher Kunst noch einige verkümmerte Reste übrig, die aber weiterhin aus Nahrungsmangel vollends zugrunde gingen mit einziger Ausnahme des katholischen Südens, wo die Verwüstung nicht so tief eingedrungen war, und wo die Kirche mit Aufbietung großer Mittel die Wiederherstellung eines Kunstlebens durchsetzte. Daß die Barockkunst in Bayern, Oberschwaben und den geistlichen Staaten am Main und Rhein eines der glänzendsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte ist, daß in der fremden Formensprache viel deutsche Gedanken zum Ausdruck kommen, ja daß selbst volkstümliche Anpassung nicht fehlte, dieses wird heute nicht mehr verkannt. Wir haben eher Anlaß vor Überschätzung — nicht ästhetischer, aber historischer — zu warnen. Die Kunst des 18. Jahrhunderts gehört n i c h t zu den Mächten, welche die Erhebung unseres nationalen Lebens vorbereiteten. Je mehr dieses sich in seiner eigentümlichen Kraft entfaltete, um so schwächer

wurde sie, die Kunst. Parallel aber dem Sinken der produktiven Kraft geht eine Verfeinerung, Erweiterung und bewußte Pflege der rezeptiven Fähigkeiten, die in der deutschen Kultur etwas Neues ist. Goethe ist darin vorbildlich für den Deutschen des 19. Jahrhunderts. Das 19. Jahrhundert wird in der Kunstgeschichte keine tiefen Spuren hinterlassen; sicher ist doch diesem Jahrhundert die Kunst etwas, sogar viel gewesen; nur war es nicht die eigene Kunst. Das Jahrhundert Goethes gleicht in seiner Traditionslosigkeit und seinem Vertrauen auf ein in der Zeiten Ferne liegendes klassisches Ideal keinem früheren so sehr als der Karolingerzeit.

* * *

Mit dieser Skizze habe ich zeigen wollen, daß eine Darstellung der Geschichte der deutschen Kunst erheblich mehr zu umfassen hätte, als was man gewöhnlich der Kunstgeschichte zuschiebt. Nicht auf etwas mehr oder weniger »kulturgeschichtlichen Hintergrund« kommt es an, sondern darauf, das Verhältnis der Nation zur Kunst in seiner Ganzheit, in seinen Bedingungen wie in seinen Wirkungen, nach der produktiven wie nach der rezeptiven Seite hin historisch zu erfassen. Unter den Aufgaben, die der Geschichtswissenschaft vorgelegt werden können, wird es freilich eine an den Bearbeiter größere Anforderungen stellende nicht leicht geben. Prinzipiell unlösbar ist sie nicht.

HISTORISCHE BETRACHTUNG ÜBER DIE KUNST IM ELSASS

1909

Rede auf der Versammlung deutscher Historiker
zu Strafsburg

Die Redner der Historikertage wählen sich ihre Gegenstände ohne Rücksicht auf den zufälligen Ort der Zusammenkunft; nur einer von ihnen soll eine Ausnahme machen, er soll dem Genius loci die Huldigung bringen.

Was ich in diesem Sinne anzubieten habe, sind historische Erwägungen auf Grund kunsthistorischen Materials. Ich werde von Kunst, aber ich werde von ihr nicht um ihrer selbst willen reden; wir wollen sie als einen Spiegel befragen, der a u c h Züge des allgemeinen geschichtlichen Lebens auffängt und zurückwirft, — hier im Elsaß, wie mich dünkt, mit einer vielsagenden Deutlichkeit, wie anderswo nicht oft.

In ihrer konkreten Erscheinung in der Geschichte wird die Kunst überall durch eine doppelte Tendenz bewegt. Insofern sie idealisierende Selbstdarstellung der sie hervorbringenden Menschen ist, wird sie bestrebt sein, sich abzuschließen, sich unvermischt zu halten; dann aber will sie auch einem allgemeinen Vollkommenheitsideal sich nähern, und dies treibt sie, sich zu öffnen, mit den Erfahrungen und Errungenschaften der Nachbarn sich auseinanderzusetzen. Niemals herrscht eine dieser beiden Tendenzen allein, aber in ihrer verhältnismäßigen Stärke sind sie verschieden von Fall zu Fall. In der elsässischen Kunstgeschichte steht in naher Beziehung zu ihnen eine äußere Bedingung, die stets unverändert geblieben ist: von der karolingischen Zeit ab fiel die politische Westgrenze des Elsaß mit der deutsch-romanischen Sprachgrenze zusammen; ja auch die Südgrenze ist Auslandsgrenze, insofern als etwa aus Italien kommende Einströmungen hier zuerst deutschen Boden erreichten.

Was hat nun diese Grenzlage für die Kunst des Elsaß in der Geschichte bedeutet? Haben die Elsässer ein besonders offenes Organ für das Fremde besessen, einen besonderen Eifer, es sich anzueignen? Ist hier vielleicht eine germanisch-romanische Misch- und Übergangskunst entstanden? Oder ist zum mindesten in jenen Epochen, in denen auch das ganze übrige Deutschland der Aufnahme westlicher Kultur- und Kunstformen sich geneigt zeigte, dem Elsaß eine bedeutende Vermittlerrolle zugekommen?

Das sind Möglichkeiten, die durchaus im Bereich der Wahrscheinlichkeiten liegen; immerhin nur Möglichkeiten. Wieviel davon ist Wirklichkeit geworden? Diese Fragen, ohne daß ich sie jedesmal laut wiederhole, mögen uns bei der Betrachtung des historischen Verlaufs begleiten.

Von der römischen Epoche, aus der sich Denkmalüberreste in ziemlicher Menge, wie Sie wissen, erhalten haben, brauche ich nicht zu reden. Es führt keine Brücke, lokalgeschichtlich genommen, von ihr zum Mittelalter hinüber. Eine zweite, weit spätere Einströmung der Antike mußte kommen, um eine keimfähige Aussaat zu bringen: die in der Kirche organisierte c h r i s t l i c h e Antike. Aus ihr entstand im Reiche der Karolinger der sog. romanische Stil. Denkmäler aus seiner Werdezeit besitzt das Elsaß nicht. Zu überlegen bleibt, daß wir für die Ankunft fruchtbarer Anregungen nicht ausschließlich an den westlichen Weg zu denken brauchen. Literarische Quellen weisen beispielsweise auf nahe Beziehungen zwischen Murbach, dem wichtigsten Kloster des Oberelsaß, und dem Bodenseekloster Reichenau, und da ist es auch für die Klosterk u n s t ganz gut möglich, fast wahrscheinlich, daß dieselben Beziehungen nicht wirkungslos gewesen sein mögen; dieser zweite Weg aber würde nach Italien hinweisen.

Die durch Denkmäler dokumentierte Kunstgeschichte des Elsaß beginnt erst diesseits des Jahres 1000.

Das älteste erhaltene Bauwerk romanischen Stils von Belang in unserem Lande ist die Nonnenklosterkirche Ottmarsheim bei Mülhausen. Papst Leo IX. vollzog hier eine Weihe, was einen ungefähren Anhaltspunkt für die Entstehungszeit gibt. Ottmarsheim ist ein Zentralbau, im Grundriß achteckig, mit innerem Umgang und Emporen, durchaus gewölbt, der Mittelraum mit Kuppel. Die zentrale Anlage ist im Verhältnis zum Zweck ungewöhnlich, wenn auch nicht völlig alleinstehend; freilich im Lande selbst waren sicher keine namhaften Vorbilder gegeben. Wenn man nach einem solchen suchte, hätte man eines verhältnismäßig nahe in Dijon, in der berühmten Benignuskirche, haben können. (Dijon ist von Ottmarsheim in der Luftlinie nicht sehr viel weiter entfernt als Straßburg.) Dieses aber ist nicht benutzt

worden. Auch keine der ziemlich zahlreichen Zentralkirchen Oberitaliens. Das Muster der Kirche zu Ottmarsheim liegt in räumlichem Sinne in großer Entfernung. Es ist das Münster Karls des Großen in Aachen. Die Nachahmung ist, von leichten Vereinfachungen abgesehen, so genau, daß jeder Zweifel über das Verhältnis wegfällt. Welche Beziehungen darauf geführt haben, wissen wir nicht; soviel aber ist deutlich, sie liegen kunstgeschichtlich durchaus in der deutschen Sphäre. Und ebendahin weisen die wenigen charakterisierten Schmuckformen des schlichten Baus, zumal das Würfelkapitell ist ein damals kaum vor 50 Jahren erst in Aufnahme gekommenes selbständig deutsches Formerzeugnis.

Etwas weiter zurück, bis zum Jahre 1020, führt der Neubau des Straßburger Münsters durch Bischof Werinher. Die unter dem Fußboden des heutigen Münsters in den letzten Jahren angestellten Nachforschungen haben in betreff seiner zu Ergebnissen von weit mehr als bloß lokalem Interesse geführt.

Es steht jetzt fest, das Münster Werinhers hat schon dieselbe Ausdehnung, dieselben Grundlinien gehabt wie das heutige. Das sind für die Frühzeit des romanischen Stils außerordentliche Abmessungen, in Deutschland erst vom Speierer Dom, in Frankreich noch später und auch nur dies eine Mal, von dem dritten Neubau der Klosterkirche Cluny, übertroffen; ja in einem für den Eindruck wesentlichen Punkte, in der machtvollen Breite des Hauptschiffes, auch von jenen nicht erreicht. Nicht lange vorher waren die Dome von Mainz und Worms neu aufgebaut worden; offenbar wollte Straßburg mit ihnen in Wetteifer treten, sie besiegen. Ein lange nicht gekannter Baueifer, oft von hoher monumentaler Gesinnung getragen, war damals, in der auf die ersten Ottonen folgenden Generation, allenthalben in Deutschland erwacht. Er ist die solenne Besiegelung des nach einer Epoche der Zagheit und Unkraft wiedergekehrten Vertrauens in die Standfestigkeit der öffentlichen Ordnung. Wir können es deutlich verfolgen, wie dieser Baueifer zuerst im Stammland des Königshauses einsetzt, dann in den Süden sich fortsetzt. Dies ist der Zusammenhang der Dinge, in dem der große Münsterneubau in

Straßburg geplant und begonnen wurde. Zum erstenmal drang in das Elsaß ein belebender Impuls aus dem deutschen Norden. Unser Münster ist das Denkmal dieses merkwürdigen Augenblickes.

Nun möchte ich noch auf ein baugeschichtlich ungemein wichtiges Einzelergebnis der jüngsten Münsterforschung in aller Kürze zu sprechen kommen. Es hat sich erwiesen: schon am Bau von 1020 war die Fassade doppeltürmig. Das ist das älteste Beispiel dieses für den mittelalterlichen Kirchentypus wichtigen Motives. Bisher galt als solches die Klosterkirche Limburg a. d. Hardt, und es wurde für sie die Ableitung aus dem burgundischen Cluny als eine sich gut empfehlende Hypothese angenommen. Jetzt, nach der Straßburger Entdeckung, wird die Selbständigkeit des Oberrheins in der Entwicklung der Doppeltürme weit wahrscheinlicher, wobei an eine Wurzelgemeinschaft mit Burgund, eine sehr alte müßte sie sein, aber nicht an Import der fertigen Form von dort, immerhin noch gedacht werden kann.

Ich wende mich nun zu der Epoche des reifen und des späten romanischen Stils, die für das Elsaß die staufische Epoche noch in einem besonderen Sinne ist. Sie ist sehr fruchtbar gewesen, im Kirchen- wie im Burgenbau. Ihren Denkmälern, trotz massenhafter Zerstörungen, in denen besonders die Revolution und das erste Kaiserreich eifrig waren, begegnen wir immer noch auf Schritt und Tritt. Neben dem Straßburger Münster sind es am meisten sie, durch die die historisch-künstlerische Physiognomie unseres Landes ihre charakteristischen Linien empfängt. Es ist eine durchaus einheitliche Kunst und mehr als in irgendeiner anderen Epoche elsässische Eigenkunst; in der geistigen Grundsubstanz deutsch, aber mit sehr bestimmter landschaftlicher Sonderfarbe. Man trete etwa vor die Fassade der Abtei Maursmünster oder in das Schiff der Kirche von Rosheim und man hat, in der symbolischen Sprache der architektonischen Kunst, eine Schilderung alemannischer Stammesnatur so treu, eindringlich und unmittelbar, wie sie durch nichts anderes überliefert ist. Diese ihrer selbst so sichere Kunst hatte jenseits der Grenzen wenig zu suchen, aber sie brauchte auch keine Absper-

rung, um sich zu behaupten. Von lombardischen Maurern, deren Spuren bis nach Speier hin erkennbar sind, lernte man technische Verbesserungen; einige burgundische Erinnerungen spielen in die Schmuckformen hinein; um so bedeutsamer ist die unbefangene Selbständigkeit in den für die künstlerische Gesinnung entscheidenden Dingen. Wenn einige jenseits des Vogesenkamms liegende Bauten Lothringens Ähnlichkeit mit elsässischen aufweisen, so ist das Elsaß als der gebende Teil anzusehen. Dagegen ist ein Übergreifen elsässischer Einflüsse auf das rechte Rheinufer in dieser Zeit noch nicht zu bemerken; die wenigen romanischen Bauten dieses Gebietes schließen sich eng der Schule von Hirsau an. Nur gegen Basel und Speier, also entsprechend einem auf das linke Rheinufer beschränkten nordsüdlichen Verkehr, finden sich stilistische Übergänge.

Das ist überhaupt der Charakter des 12. Jahrhunderts: Gliederung der europäischen Baukunst in eine große Zahl landschaftlicher Partikularstile. Die entgegengesetzte Tendenz bringt das 13. Jahrhundert: Erweiterung der Horizonte, belebten Austausch der Gedanken, als Resultat eine weltbürgerliche Kultur. Das Volk, das die brauchbarsten Formeln aufstellte und dadurch das Zentrum der ganzen Bewegung wurde, waren die Franzosen, wohlverstanden in dem räumlich begrenzten Sinne, den der Name damals hatte. In der Baukunst war die französische, und bald die allgemeine, Formel diejenige, die wir heute die gotische nennen. Wie hat sich das Elsaß bei der Ankunft der großen gotischen Welle verhalten?

Ich habe es an anderem Ort als nützlich für das Verständnis der gotischen Rezeption in Deutschland empfohlen, sie nach drei prinzipiell verschiedenen Stufen zu betrachten. Die erste ist in dem enthalten, was sonst Übergangsstil genannt wird, d. i. es werden aus der gotischen Konstruktion einzelne Elemente unsystematisch herausgegriffen und in die traditionelle deutsche Bauart so eingefügt, daß diese künstlerisch genommen den romanischen Charakter bewahrt. Die zweite Stufe ist schon ganz gotisch im Sinne der französischen Frühgotik; aber sie ahmt diese nicht unmittelbar nach, sondern erzeugt mit den gegebenen Mitteln

eigenartige, immer sehr individuell behandelte Werke. Die dritte Stufe bedeutet den bedingungs- und restlosen Anschluß an den vollreifen, klassisch gewordenen Stil der Franzosen.

Im Elsaß beginnt die erste Stufe, mit dem übrigen Deutschland verglichen, sehr früh, schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Dann aber hält sie sich, ohne viel Fortschritte zu machen, lange Zeit auf der erreichten Linie. Ihre Merkmale sind erstens die leicht zugespitzten Bogenlinien im Nebeneinander mit halbkreisförmigen, zweitens die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen. Wenn in Frankreich hieraus in rapider Entwicklung eine durchgreifende Reform des ganzen konstruktiven Gerüstes abgeleitet wurde, so geschah im Elsaß davon nichts. Es ist mir auch zweifelhaft, ob diese Formen wirklich aus der französischen Schule erworben sind. Für den Spitzbogen waren nähere Vorbilder in Burgund zu finden, für die Kreuzrippen in der Lombardei. Da nun das Elsaß mit d i e s e n beiden Schulen nachweislich in Verkehr gestanden hat, mit der französischen aber, nach sonstigen Merkmalen zu urteilen, nicht, so halte ich die elsässischen Spitzbögen und Kreuzrippen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts nur für Analogien zur französischen Gotik, nicht für Wirkungen derselben. Solche liegen erst auf der zweiten Stufe vor. Doch ist gerade diese im Elsaß nur durch wenige Bauten vertreten; weitaus der schönste die leider nicht genau zu datierende Kirche St. Arbogast zu Rufach. Hält man daneben die Chronologie der ersten gotisierenden Bauten in anderen deutschen Landschaften, erinnert man an Maulbronn, Magdeburg, Bamberg, Limburg, Trier, Marburg, so ist nur zu sagen: in dieser Epoche war die Stellung des Elsaß zur gotischen Reform, trotz früher Bekanntschaft mit deren Grundgedanken, eine ausgesprochen retardierende. Bis zur Mitte des Jahrhunderts waren zahlreiche andere deutsche Orte, viel weiter entfernt von der Westgrenze, mit der französischen gotischen Kunst schon viel vertrauter geworden. Ich glaubte mich in dem nicht zu irren, was mir die Baudenkmäler sagen: das Elsaß blieb zurück nicht aus mangelndem Wissen, sondern aus mangelndem Wollen; es fühlte sich gegen die französische Kunst innerlich fremd. Ich empfehle zur Gegenprobe

einen Blick auf die Saar- und Moselgegend bis Trier: sie sind im Gegensatz zum Elsaß kunstgeschichtlich der Typus eines Grenzlandes mit o f f e n e m Schlagbaum. Es ist doch nicht der Vogesenwall allein, der den Unterschied macht; ich meine, noch mehr tat dazu der Unterschied zwischen alemannischem und fränkischem Temperament.

Auf einen Schlag änderte sich das geschilderte Verhalten durch die Tat des großen Künstlers, der um das Jahr 1250 das Langhaus des Straßburger Münsters zu bauen begann. Woher er kam, ob er Rudolf geheißen hat oder wie sonst, das wissen wir nicht; nur daß er sicher, wie aus bestimmten Merkmalen exakt erwiesen werden kann, ein Deutscher war. Er hatte eine vollständige französische Schulung durchgemacht, in seiner Denkweise lebte etwas unvertilgbar Deutsches fort, das schon sein Zeitgenosse in Köln nicht mehr besaß. Die Schnelligkeit ohnegleichen, mit der die Energie der Bürgerschaft den Bau des Münsterlanghauses zur Vollendung trieb, war nicht nur ein Gewinn für die Stadt, sondern ein entscheidendes Ereignis für ganz Süddeutschland. Längere Zeit ist das Straßburger Münster der einzige Bau auf deutschem Boden gewesen, aus dem zu ersehen war, was wahre und volle Gotik sei. Selten in der Baugeschichte ist die Wirkung eines einzelnen Werkes so *a tempo* eingetreten. Das rechte Rheinufer fiel noch während des Münsterbaues unter seine Herrschaft: Allerheiligen, Lahr, vor allem Freiburg. Alsbald fortschreitender Einfluß weit und breit in Schwaben und bis Nürnberg und Regensburg. Was in Schwaben, Franken und Bayern v o r dem Straßburger Münster gotisch gebaut worden ist, läßt sich Fall für Fall als von unmittelbar in Frankreich geschulten Meistern herrührend erweisen. Der im Jahre der Vollendung unseres Münsterlanghauses begonnene Dom zu Regensburg ist der letzte dieser Fälle. Von da ab hörten die süddeutschen Bauleute auf, nach Frankreich zu wandern: sie gingen nach Straßburg. So hat also das Straßburger Münster französische Kunstelemente in umfassendster Weise propagiert, zugleich aber den unmittelbaren Einfluß Frankreichs abgeschnitten. Aus der engeren Verbindung aber, in die das Elsaß jetzt mit dem

Kunstleben Innerdeutschlands eingetreten war, wurde ein dauerndes Verhältnis.

Als Einführung ganz neuer Werte hat der plastische Schmuck des Musters fast noch mehr zu bedeuten als seine Architektur. Dem Historiker sagt er aber nichts anderes als diese, und so darf ich über ihn hinweggehen.

Wie entwickelten sich nun die Dinge weiter? Folgte auf den Münsterbau eine neue Blütezeit elsässischer Kunst? Das Gegenteil trat ein. Die Baukunst des 14. Jahrhunderts kam in schnellem Sinken auf ein hohles Epigonentum, das selbst dazu unfähig war, den Abstand zwischen sich und der großen Zeit zu bemerken. Von seiner Impotenz sind leider auch an unserer Münsterfassade einige unvertilgbare Spuren haften geblieben. Die üblen allgemeinen Zustände unseres Landes in jener Zeit mögen vieles erklären; der tiefste Grund dafür, daß der Münsterbau, eine Quelle reicher Spenden an die deutsche Kunst im ganzen, für die besondere elsässische, wie man bekennen muß, sehr wenig fruchtbar gewesen ist, ist doch der, daß ein geschenktes Gut niemals den Wert eines selbsterworbenen hat. Schließlich war es nur ein Zufall, daß dieses hohe Werk gerade in Straßburg seinen Platz fand. Es ist nicht aus der elsässischen Entwicklung motiviert. Ein genialer Künstler war erschienen, hatte einem von ihm mitgebrachten Vollkommenheitsideal nachgestrebt; keine Volksüberlieferung trug ihn.

In Besitz einer breit gegründeten volkstümlichen Kunst kam das Elsaß erst im 15. Jahrhundert wieder, zugleich mit einer vollständigen Umdrehung der Frontstellung des 13. Frankreich war ganz aus dem Gesichtskreis verschwunden, jeder Zustrom frischer Kräfte aus den deutschen Nachbarländern wurde willkommen geheißen. In der Baukunst finden wir nicht nur sporadisch, sondern an allen wichtigen Plätzen Männer vom Mittel- und Niederrhein, vor allem aus Schwaben. Die Vollendung der Münster von Straßburg und Thann sind die Hauptleistungen der Spätgotik. In Straßburg wurde in einem Momente schwieriger Entscheidung eine Kommission berufen, in der wir einen Frankfurter, einen Freiburger, einen Württemberger und neben ihnen nur einen einzigen Elsässer sitzen sehen; Ulrich Ensinger von

Ulm und Johannes Hültz von Köln erfanden und vollendeten den Turm; Jakob von Landshut errichtete den prachtvollen Vorbau am nördlichen Querschiff; der Bau in Thann stand fortlaufend in engstem Zusammenhang mit der schwäbischen Schule.

Ich wiederhole: von Beziehungen zu Frankreich nicht die leiseste Spur. Dies ist auch sehr begreiflich, da sich zwischen das Elsaß und Frankreich eine dritte, stärkere Kunstmacht damals eingeschoben hatte, die burgundisch-niederländische. Der Hof in Dijon war einer der Brennpunkte der neuen Bewegung. Hier wirkte Klaus Slüter, der Donatello des Nordens, nach heutigem Urteil kein Kleinerer als der Florentiner. Wie nahe lag Dijon, wie weit Ulm! Die elsässische Kunst war vor die Möglichkeit einer großen Entscheidung gestellt. Aber die Westgrenze war für sie um diese Zeit nun einmal etwas Unübersteigliches. Es ist für die Kunstgeschichte ein höchst schmerzlicher Verlust, daß der Bestand elsässischer Plastik und Malerei des 15. Jahrhunderts durch die Achtlosigkeit späterer Zeiten sich auf ein Minimum reduziert hat; über die Hauptrichtungen werden wir uns schwerlich täuschen. Was wir sehen, ist dieses: Die Elsässer sind von Natur konservativ, aber sie waren es damals doch nicht so sehr, um gegen die Weckrufe der neuen Zeit, die am vernehmlichsten aus den Niederlanden herkamen, taub zu bleiben. Aus der eben eingeschlagenen Bahn, Hand in Hand mit den Schwaben, haben sie sich dadurch nicht weglocken lassen. Vereinzelt hören wir einmal, daß ein Maler in Schlettstadt geheißen wurde, gewisse Fresken in Dijon sich zum Vorbild zu nehmen. Wichtiger waren allem Anschein nach die Lehren, die es vom Schwaben Konrad Witz erhielt. Dieser war einer der ersten Deutschen, die die niederländische Kunst an der Quelle kennen gelernt haben. Später hatte er seinen Sitz in Basel, das man kunstgeschichtlich überhaupt vom Elsaß nicht trennen kann. Dann ist in den 60er Jahren ein wandernder Niederländer eine Zeitlang in Straßburg seßhaft gewesen, der ausgezeichnete Bildhauer Nikolas von Leiden; er zog später nach Wien, wo er für den Kaiser und seine Gemahlin glänzende Grabdenkmäler ausführte. In Straßburg war er am Schmuck des Rathauses beschäftigt gewesen; der einzige Überrest

davon sind die beiden Büsten, die im Volksmund später Graf Johann und das schöne Bärbel genannt wurden. Sicher ist auch der erste große M a l e r , den die elsässische Kunstgeschichte zu nennen hat, Martin Schongauer, in seiner Jugend irgendwo und wie mit dem niederländischen Kreise in folgenreiche Berührung gekommen. Aber gerade Schongauer zeigt zur Evidenz, was bei aller Ähnlichkeit der formalen Prinzipien im seelischen Kern deutsche und niederländische Kunst unterscheidet. Daß Schongauer der Sohn eines eingewanderten schwäbischen Goldschmieds war, soll von mir nicht urgiert werden; g a n z gleichgültig ist es doch nicht. Schließlich war er weit mehr Individuum als Vertreter eines einzelnen Stammesnaturells. Die Wirkung seiner Kunst erstreckte sich über ganz Deutschland. Man findet Kopien seiner Kompositionen bis in thüringische Dorfkirchen, und man hat einiges Recht, Dürer seinen Schüler zu nennen. Es geschah zum erstenmal wieder seit dem Straßburger Münsterbau des 13. Jahrhunderts, daß eine im Elsaß sitzende Kunst so weit ausstrahlte. Schongauer erreichte das allerdings nicht durch die Kunst seines Pinsels, sondern als der erste bedeutende Maler, der seine Gedanken der neuen Technik des Bilddrucks, des Kupferstichs, anvertraute. Es ist eine nicht ganz grundlose Hypothese, daß auch der beste unter seinen Vorläufern, der Stecher mit dem Monogramm ES, ein Elsässer war. Die soziale Entwicklung des Zeitalters forderte von der Kunst Eindringen in die Massen, Besitzergreifung des Bürgerhauses. Es währte nicht lange, so ging der Bilddruck ein Bündnis mit dem Buchdruck ein. Am Ende des 15. Jahrhunderts und das ganze 16. hindurch war Straßburg im Wetteifer mit Basel einer der betriebsamsten Verlagsorte in der Gattung der illustrierten Bücher.

Ich wiederhole: es ist ein schmählicher Verlust, daß die Erzeugnisse dieser Epoche des Vorabends der Reformation, der lebenskräftigsten in der elsässischen Kunst nächst der staufischen, aber farbiger, bewegter, beziehungsreicher als diese, daß gerade sie auf wenige Reste zusammengeschmolzen, verkommen, verschleudert sind. Von den Werken des Hauptrepräsentanten der nachschongauerschen Zeit, Hans Baldungs, fanden wir 1870 kein einziges mehr im Lande vor. Jetzt besitzen wir wieder einige als

Geschenke. Das erste kam 1890 aus dem Privatbesitz des Kaisers. Was die elsässische Kunst damals war, wird uns fast deutlicher als im eigenen Lande, auf der Nachbarseite des Rheins. Im älteren Mittelalter, in der Zeit der Klosterkunst, ist von Beziehungen zum Elsaß nichts zu bemerken; aber je mehr der Kunstbetrieb sich in die Städte zog, um so mehr begab sich das städtearme badische Land in die Klientel des Elsaß. Von Baden-Baden und Lichtental bis Offenburg und Gengenbach ist alles, was uns von guter Kunstarbeit in dieser Zeit begegnet, aus Straßburger Werkstätten hervorgegangen. Selbst in Freiburg wurde für das Hauptwerk dieser Zeit, den Hochaltar des Münsters, Hans Baldung berufen.

Baldung lebte bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts. In seiner Zeit zerfließen die provinziellen Schulgrenzen mehr und mehr. Er selbst war Schüler Dürers, wie Dürer einst in seinen Wanderjahren in eine Straßburger Werkstatt eingetreten war. Als Gäste erschienen ferner der ältere Holbein und Matthäus Grünewald. Und hätte Holbeins des Jüngeren Aufenthalt in Basel längere Dauer gehabt, so wäre er ohne Zweifel ein starker Faktor auch im elsässischen Kunstleben geworden.

In der Baukunst und im Kunstgewerbe begann der Kampf zwischen der Renaissance und der indigenen nordischen Tradition, die mit dem Namen Spätgotik unvollkommen genug bezeichnet wird. Es ist auffallend, wie wenig Anziehungskraft für die Elsässer das welsche Wesen hatte. Kaum in einer anderen deutschen Landschaft hat die Renaissance so zögernde Aufnahme gefunden. Und nicht minder merkwürdig ist, daß, als es schließlich geschah, die französische Renaissance gänzlich aus dem Spiele blieb. In der Spätgotik war eine Komponente enthalten, die in ihrer Weiterentwicklung immer deutlicher als Anfang zum Barock sich zu erkennen gab. Erst als diese mit der Renaissance zusammenschmolz, wurde die Renaissance im Elsaß lebendig. Am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, während München und Augsburg in tieferem Eingehen in die Gesetze der italienischen Kunst ihr Heil suchten, war Straßburg in Süddeutschland der wichtigste Sammelpunkt für das deutsche Frühbarock. Hier lebte Wendes Dietterlin, aus Schaffhausen gebürtig, der Meister

einer extravagant barocken Dekorationsmalerei. Der Stadtbaumeister Hans Schoch, dessen »große Metzig« in seiner heutigen Gestalt die künstlerische Absicht des Meisters nur unvollkommen ahnen läßt, ist aller Welt bekannt durch seinen Friedrichsbau auf dem Heidelberger Schlosse. Ein anderer Straßburger, Georg Riedinger, erbaute das in der deutschen Baugeschichte einen wichtigen Platz einnehmende Schloß zu Aschaffenburg. Den tönendsten Ruhm aber bei den Zeitgenossen hatte der städtische Festungsbaumeister Specklin.

Mit dem Dreißigjährigen Kriege kam alles ins Stocken, und zwar noch bevor das Elsaß selbst ein Teil des Kriegstheaters wurde. Der Westfälische Friede überlieferte das Land an Frankreich; die politische Grenze verschob sich, aber noch keineswegs die der künstlerischen Kultur. Zwei Menschenalter vergingen, bis sich der Anfang dazu meldete. Die Kunst des 18. Jahrhunderts ist allenthalben in Europa, gleich der des 13., international, wenn auch wiederum die Franzosen mehr und mehr für diejenigen galten, die den Sinn des Zeitalters am besten zu treffen wußten. Für das Elsaß ist zu bemerken, daß die französische Einströmung lange Zeit fast nur am Zentralsitz der französischen Verwaltung und als unmittelbarer Ausdruck derselben Boden fand. Wie sehr sich damit das Aussehen der alten Reichsstadt verwandelte, es war nichts anderes, als was an so vielen deutschen Fürstensitzen geschah. Daß Straßburg aber für die Propagierung der französischen Kunst nach Deutschland irgendwelche Bedeutung gewonnen hätte, habe ich nicht gefunden; die Vorgänge des 13. Jahrhunderts wiederholten sich in dieser Hinsicht nicht mehr. Ein wesentlich anderes Bild bot neben dem offiziellen Straßburg das übrige Elsaß. Die Kunstbewegung war schwach geworden, aber sie veränderte nicht ihre alten Richtlinien. Ein französisches Muster findet sich erst spät und nur ein einziges Mal, 1766 in der Ritterstiftskirche zu Gebweiler; die Ausführung hatte aber doch ein Meister aus Bregenz, und allen plastischen Schmuck übertrug man einer schwäbischen Bildhauerfamilie. Die ansehnlichste unter den nicht vielen Barockkirchen des Landes, die Abteikirche zu Ebersheimmünster, vollendet 1750, ist ein Werk jener ober-

schwäbischen Schule, die im Neubau von Klöstern damals so überaus rührig sich betätigte. Weit merkwürdiger — fast möchte man es nicht glauben — ist die Rückkehr zu den Formen des Mittelalters. Die alte Klosterkirche Andlau wurde als ein romanischer Bau erneuert, mit einiger Freiheit natürlich, zum Teil aber mit wirklich archäologischer Treue. Dasselbe geschah, nur mit Anwendung gotischer Formen, in Maursmünster, in St. Fides in Schlettstadt, ja selbst bei der Anlage der neuen Kaufbuden am Straßburger Münster. Hier hat die Anhänglichkeit an das Alte und Heimische in einer innerhalb der Denkungsart des 18. Jahrhunderts ganz einzigartigen Weise getan, was wir sonst erst von der gelehrten Romantik des 19. kennen.

Die kunstgeschichtliche Hauptleistung der Revolutionszeit sind die Zerstörungen der historischen Denkmäler; darunter 235 Statuen vom Straßburger Münster; auch der Abbruch des Münsterturms war schon beschlossene Sache. Eine positive Tat ist das Denkmal für General Desaix an der Straße nach Kehl. Merkwürdig bleibt doch, daß die Straßburger dies französische Ruhmesmal ganz unbefangen zweien rechtsrheinischen Künstlern, dem Badener Weinbrenner und dem Rottweiler Landolin Ohmacht, in Auftrag gaben. Der letztere, vielgewandert, schon durch Arbeiten in München und Lübeck bekannt, nahm später seinen Wohnsitz ganz in Straßburg. Seine letzten Arbeiten sind die Grabdenkmäler in der Thomaskirche für Jeremias Oberlin, den Altertumsforscher, und Christoph Wilhelm Koch, den gefeierten Rechtslehrer und mannhaften Politiker. Diese Gräber der letzten berühmten Professoren der alten deutschen Universität, errichtet in demselben Jahre, in dem die von Friedrich Rückert besungene Straßburger Tanne im Hohwald fiel, sind die letzten Werke deutscher Kunst im Elsaß: der Zusammenhang war bis dahin nie ganz zerrissen gewesen. Von nun ab gab es keine deutsche, aber auch keine elsässische Kunst mehr. Es gab nur noch elsässische Einzelkünstler. Und diese wollten nichts anderes sein als Tropfen in dem großen Sammelbecken der Kunst von Paris.

ZU DEN SKULPTUREN DES BAMBERGER DOMES

1890

Wenn das 13. Jahrhundert als die Blütezeit der deutschen Plastik des Mittelalters bezeichnet und in ihr wieder den Arbeiten am Ostchor des Bamberger Domes neben denen des Naumburgers der erste Platz zugewiesen wird, so liegt darin sicher keine Überschätzung. Nach der treffenden Würdigung, die sie hinsichtlich ihres allgemeinen Charakters bereits durch Lübke und Bode erfahren haben, darf ich mich ohne Einleitung sogleich dem besonderen Punkte zuwenden, von dem aus auf ihre kunstgeschichtliche Stellung ein neues Licht fallen wird.

Bekanntlich sind in den Bamberger Skulpturen zwei verschiedene Richtungen vertreten, die zeitlich zwar höchstens durch zwei Menschenalter, stilistisch jedoch durch eine weite Kluft voneinander getrennt sind. Wir haben es hier allein mit der jüngeren zu tun. Daß zwischen ihr und der älteren die Bindeglieder »leider fehlen«, hat schon Bode ausgesprochen; wir werden hernach sehen, warum sie fehlen: weil der entscheidende Anstoß zum Stilumschwung von außen herzukam.

Unter den Statuen im Innern des Chores gibt man den Preis ohne Zögern den dreien, die sich um den Mittelpfeiler der Nordseite gruppieren. Es sind, vom Seitenschiff aus gerechnet, links Elisabeth (wahrscheinlicher als »Anna« und sicher nicht »eine Sibylle«), an der Stirnseite Maria, rechts der Engel der Verkündigung. Bode rühmt an den Frauen die durch große Massen und zugleich durch freie Durchbildung des Details wie durch individuelle Mannigfaltigkeit ausgezeichnete Gewandung, welche zur großen und vornehmen Wirkung der Gestalten ganz besonders beitrage; Lübke spricht von »fast klassischem Stil«. In der Tat! es ist klassischer Stil: nicht bloß im Sinne innerer Verwandtschaft oder jenes allgemeinen, durch vielfache Zwischenstufen vermittelten Anklanges, dem wir in den Werken des hohen Mittelalters häufig begegnen. Bei längerer Betrachtung wurde es mir vielmehr sicher, daß hier bestimmte antike Einzelvorbilder eingewirkt haben müssen. Aber wie sollten solche nach Bamberg kommen, — wo niemals Römer gesessen haben, wo die Bevölkerung zur Zeit der Begründung des Bistums durch Heinrich II. noch halb slawisch war? Das Rätsel

löste sich nun alsbald durch zwei in meiner Erinnerung auftauchende Statuen vom Hauptportal der Kathedrale von Reims, gleichfalls Maria und Elisabeth darstellend. Diese sind es, die dem Bamberger Meister vorgeschwebt haben, während sie selbst direkt nach der Antike kopiert sind. Die beistehenden Abbildungen entheben mich der Beweispflicht im einzelnen.

Die um 1240 begonnene Fassade von Reims wurde zu Ende des Jahrhunderts wieder abgebrochen, weil man eine Verlängerung der Schiffe um zwei Joche nötig fand. Doch kamen, wie sich erkennen läßt, die alten Materialien, namentlich der Statuenschmuck, beim Neubau teilweise zur Wiederverwendung. Das ist der Grund der sich bunt durchkreuzenden Stildifferenzen der Portalfiguren. Allen aber, sowohl denen des 13. als denen des 14. Jahrhunderts, stehen die beiden für uns in Frage kommenden Frauengestalten als Fremdlinge gegenüber. Es ist einigermaßen begreiflich, daß Lübke (Gesch. d. Plastik II_3, S. 458) sie für Arbeiten der Renaissance halten konnte. Die wahre Zeit ihres Ursprungs, die Mitte des 13. Jahrhunderts, wird indes durch ihr Verhältnis zu den Bambergern, wenn es dessen noch bedurfte, vollkommen sichergestellt.

Ich habe in einem früheren Bande des Jahrbuchs der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen (Bd. VII, S. 129 ff.) die Renaissancebewegung in der französischen Baukunst besprochen, die nicht lange vor 1100 in der Provence anhob, sich nach Burgund fortsetzte und gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts auch Nordfrankreich ergriff. Merkwürdigerweise sind es gerade Gebäude, die in der Begründung des gotischen Konstruktionssystems eine führende Rolle spielen, an denen das Bestreben bemerklich wird, in den Zierformen die Antike nachzuahmen (die Überreste von Sugers Bau in Saint-Denis, St. Laumer in Blois, Chor und Fassade von St. Remy in Reims, einiges im Chor der Notre-Dame in Paris usw.). Die konsequente Entfaltung des gotischen Gedankens gebot freilich dieser Richtung Einhalt. Weniger wirkte der Rückschlag auf die Plastik. Im 13. Jahrhundert weht etwas wie Renaissanceluft nicht bloß in Italien, sondern auch jenseits der Alpen, — das freier gewordene Verhältnis zur Natur

öffnete zugleich das Verständnis für die Antike; wäre nur die Gelegenheit zu ihrem Studium eine häufigere gewesen, so hätte, das lehren unsere Reimser Arbeiten, der Norden wahrscheinlich ein ebenbürtiges, vielleicht ein überlegenes Seitenstück zur Kunst des Niccolo Pisano hervorgebracht. Reims (Durocortorum Remorum) war im römischen Gallien eine ansehnliche Stadt gewesen; der Triumphbogen, Porte de Mars genannt, gibt noch heute Zeugnis davon; von den plastischen Römerwerken, die den Steinmetzen der Kathedrale vorlagen, ist allerdings nichts mehr erhalten. Es müssen treffliche Arbeiten gewesen sein, dergleichen außerhalb Italiens nicht oft vorkamen, ich möchte glauben: aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit. Maria erinnert in der Haltung des Körpers, der Bewegung der Arme, der Anordnung des Gewandes an die Livia des Museo Borbonico; in der Haartracht und der Art, wie die Palla über den Kopf gezogen ist, an die Herkulanerin in Dresden; ein klassischer Archäolog würde vielleicht anderweitig noch eine genauere Ähnlichkeit nachweisen können. Elisabeth ist ganz als Matrone charakterisiert, die Palla um Brust und Hals dicht zusammengezogen, über die Stirn eine Binde gelegt. Das für beide Statuen bezeichnende scharfkantige kleine Gefältel war offenbar schon dem Vorbilde eigen; es wiederholt sich an einer dritten männlichen Figur mit einem Odysseuskopf. So treu der Kopist des 13. Jahrhunderts bemüht gewesen ist, nur seine Urbilder wiederzugeben, es hat sich ihnen doch unvermerkt etwas vom Stilgefühl seiner Zeit, vornehmlich in der Haltung und dem Gesichtsausdruck Mariens, beigemischt, und es ist damit ein hold befangener Zug in sein Werk gekommen, der dem korrekteren und kühleren Originale sicherlich fremd war. Ziemlich ungeschickt sogar ist die Ergänzung der Unterarme ausgefallen; an der Stellung von Mariens Gebetbuch erkennt man deutlich, daß die Hand ursprünglich nicht bestimmt war, etwas anderes als bloß den Gewandzipfel zu halten. — Noch ist ein Wort über die Reihenfolge der Figuren zu sagen. Sie befinden sich am rechten Portalgewände. Zunächst der Tür steht der Engel (Arbeit des späten 13. wenn nicht schon 14. Jahrhunderts), dann eine Maria (13. Jahrhundert, noch recht unfrei), beide zusammen die

Szene der Verkündigung andeutend; darauf unsere Elisabeth und Maria, also die Heimsuchung. Dieselbe Reihenfolge ist in Bamberg beibehalten, nur in Umkehrung von rechts und links. Es ist mir übrigens zweifelhaft, ob die Statuen für ihren jetzigen Ort gearbeitet waren. Man könnte auch an ein Portal denken.

Ob der Bamberger Meister nur die Statuen der Kathedrale oder auch deren römische Vorbilder gekannt habe, bleibt dahingestellt. Am tiefsten hatte sich seinem Gedächtnis die Gestalt Mariens eingeprägt. Auffallend ist die Umwechselung der rechten und der linken Körperhälfte. Ferner ist das Spielbein loser, die Ausladung der entgegengesetzten Hüfte stärker, der Oberkörper mehr zurückgebogen, im ganzen die Einsicht in die Struktur des Körpers weniger klar. Im Gewande zeigen sich Anordnung und Faltenzug im ganzen als dieselben, die Detailbehandlung weist aber auf Modellstudium an einem etwas anders gearteten Stoff. Der Kopftypus ist wiederum derselbe, nur im Ausdruck ein wenig herber und individueller. — Stärker sind die Abweichungen bei Elisabeth. Auch hier ist die Haltung der Arme zwischen rechts und links gewechselt, während die der Beine die gleiche geblieben ist. Infolgedessen wird der erhobene linke Unterarm vom Gewande verhüllt, das übrigens mit dem Originale einstimmend angeordnet ist. Die Hände entziehen sich leider der Vergleichung, da sie in Reims stark beschädigt sind. Im Kopf ist der mild matronale Ausdruck der Reimserin hier ins Erhabene, fast Kühne, gewendet.

Worauf der Bamberger Meister sich stützte, war doch wohl wesentlich die Kraft seines Gedächtnisses. Eine etwa in Reims angefertigte Zeichnung könnte bei dem unvollkommenen Stande dieser Kunst ihm nur wenig geholfen haben; eher wäre an ein kleines Modell in Wachs, Ton oder Stuck zu denken. Jedenfalls muß er die Urbilder so oft und anhaltend betrachtet haben, daß sie seine innere Anschauung ganz erfüllten, ihm immer wie gegenwärtige vor Augen schwebten. Das heißt: er muß längere Zeit in Reims gearbeitet haben. Vielleicht würde es bei genauer Nachforschung noch gelingen, seine Hand in Reims wiederzuerkennen.

Ebenso würden in Bamberg wahrscheinlich noch viel mehr Anklänge an Reims, als ich sie habe nachweisen können, zum Vorschein kommen.

Zunächst im Innern des Chores ist sicher von derselben Hand wie Elisabeth und Maria die Reiterstatue König Konrads am nächstfolgenden Pfeiler gegen Westen; französische Parallelen dazu sind mir nicht gegenwärtig. Wohl aber finde ich das Akanthusornament am Sockel ungemein bezeichnend. Wenn mir jemand dieses Stück, ohne daß ich von seiner Herkunft Kenntnis hätte, vorlegte, so würde meine Antwort ohne Zaudern sein: es stammt höchstwahrscheinlich aus Burgund oder der Champagne. Es ist merkwürdig, daß unser Meister gerade von den antiken Reminiszenzen, die ihm in Frankreich begegnet waren, sich besonders angezogen fühlt.

Ferner gehören ihm nach Bodes Urteil noch die Statuen des Nordostportals. Ich möchte etwas vorsichtiger sagen: falls nicht ihm selbst, so einem ganz nahestehenden Genossen. Um auch hier auf die Vergleichung mit Reims einzugehen, sind meine Erinnerungen bei der verwirrenden Massenhaftigkeit der dortigen Skulpturwerke nicht mehr vollständig und deutlich genug. Indes finde ich unter den leider zu wenigen mir vorliegenden Photographien zwei mir beachtenswert scheinende Stücke. Es sind der früher erwähnte Mann mit dem Odysseuskopf und neben ihm eine gekrönte Frau. Beide sind in der Gewandung, die Frau auch in der Gesichtsbildung, namentlich in den Augen und dem lächelnden Munde, dem kaiserlichen Ehepaare des Bamberger Portals sehr ähnlich. Da es einmal feststeht, daß der Urheber der letzteren die erstere gekannt hat, zweifle ich nicht, daß sie seine Vorbilder waren. Daneben ist ein Fortschreiten des Stiles in naturalistischer Richtung nicht zu verkennen.

Wenn auch das Ergebnis meiner Untersuchung — die ausgeprägt französische Schulung der jüngeren Bamberger Bildhauergruppe — von der bisher gültigen Auffassung abweicht, so liegt darin doch nichts eigentlich Verwunderliches. Daß in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts deutsche Bauleute in großer Menge auf französischen Bauplätzen tätig waren,

muß notwendig angenommen werden. Warum unter ihnen nicht auch Bildhauer? Die Ableitung der Bamberger Westtürme von den Türmen der Kathedrale in Laon, also einem Reims nahe benachbarten Orte, ist längst erkannt. Nun finden sich diese Türme auch an einem der Statuenbaldachine, und zwar in noch genauerer Nachahmung. Damit ist die gleiche Herkunft und Schulung der Bauleute und der Bildhauer erwiesen. Die Zeit ihrer Ankunft in Bamberg ist unsicher. Man pflegt die Türme in die sechziger oder siebziger Jahre zu setzen. Sie könnten sehr wohl um einiges älter sein.

Nach obigem scheint es mir geboten, nun auch andere deustche Bildhauerschulen auf etwaige französische Anregungen hin, sei es direkte, sei es indirekte, in Untersuchung zu stellen, — welche auszuführen ich mich zurzeit leider außerstande sehe. Eine einzelne Bemerkung möchte ich mir indes gestatten. Wenn Bode Beeinflussung der Bamberger Skulpturen durch die Naumburger annahm, so wird das Verhältnis nunmehr umzukehren sein. Es ist auch *a priori* das Wahrscheinlichere, da die Naumburger Hütte sich im Architektonischen durchaus und fortdauernd, vom Grundriß und dem System des Schiffes bis herab zu den Türmen, von Bamberg abhängig zeigt. Es kann aber auch sein, daß die Naumburger Bildhauer direkt an Reims angeknüpft haben. Hier liegt noch ein weites Feld der Erforschung offen.

* * *

Nachwort 1892.

C. Frey sagt in einem Aufsatz über »Ursprung und Entwicklung Staufischer Kunst in Süditalien« (Deutsche Rundschau, 1891, Augustheft), nachdem er eine mehr vaterländische Haltung unserer kunstgeschichtlichen Forschung gefordert hat, zum Schluß: »Wie kann ihm (dem Historiker) die intensive Kultur der Staufer im XIII. Jahrhundert klar werden, wenn er von staufischer Kunst nichts weiß, sie womöglich als Erzeugnis französischer überlegener Kunst und Kultur preist, wie dies jüngst mit den Bamberger Skulpturen versucht ist?« Offenbar ist das eine Anspielung auf

meine Untersuchung im Jahrbuch 1890, Heft IV. Nicht um Frey zu überzeugen, komme ich noch einmal auf die Angelegenheit zurück; denn da derselbe gleichzeitig auch noch erklärt, daß er den »Glaubensartikel« vom französischen Ursprung der gotischen Baukunst verwerfe (!), so halte ich den Versuch von vornherein für aussichtslos. Ich muß aber an die bekannte Erfahrung denken, daß für Beweisführungen, die allein auf Stilvergleichung gestellt sind, selten allgemeine Zustimmung zu finden ist. So mag es nicht überflüssig sein, meine Ansicht noch durch eine rein logische Instanz zu stützen.

Die Statue der Kaiserin Kunigunde am Südostportal trägt in der Hand, um sie als Mitstifterin zu bezeichnen, das Modell der Kirche. Dasselbe weicht von dem wirklichen Bau in einem Punkt sehr merkwürdig ab: es gibt dem Westchor einen gotischen Kapellenkranz mit freiliegenden Strebebögen. Um 1260 aber war der gotische Kapellenkranz in Deutschland, mit Ausnahme weniger, von Bamberg weit entlegener Orte, eine unbekannte Sache. Wer einen solchen darstellte, vollends wer ihn als normales Attribut einer Kathedrale ansah, mußte sich seine künstlerischen Grundanschauungen in Frankreich erworben haben. Ich glaube, daß gegen diese Deduktion, im Zusammenhange mit dem, was ich früher ausgeführt habe, insbesondere dem Hinweis auf die der Kathedrale von Laon nachgebildeten Türme, kein plausibler Widerspruch mehr möglich ist. Der Wert der Leistung wird dadurch ebensowenig herabgesetzt wie etwa die Dichtergröße Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg durch den Nachweis, daß sie sich ihre Stoffe und auch mehr als bloß ihre Stoffe aus Frankreich geholt haben. Nichts wäre schlimmer, als wenn die Unbefangenheit unserer wissenschaftlichen Forschung den Gefühlsregungen eines mißverstandenen Patriotismus zum Opfer fallen sollte.

Kathedrale zu Reims: Maria und Elisabeth

Dom zu Bamberg: Elisabeth und Maria

DIE KUNST UNTERITALIENS IN DER ZEIT KAISER FRIEDRICHS II.

1905

Vortrag im Altertumsverein zu Karlsruhe

Salimbene legt Kaiser Friedrich II. das Wort in den Mund: »Der liebe Gott hätte sein Land der Verheißung wohl nicht so hoch angepriesen, wenn er meine Provinzen Apulien, Kalabrien und Kampanien gekannt hätte.« Dies geflügelte Wort wird gleich so vielen anderen vermutlich nie gesprochen worden sein; aber wir finden darin bestätigt, daß der Süden Italiens damals für den reichsten und beneidenswertesten Teil der Halbinsel galt. Wie hat sich das seither geändert! Gleich nach der Katastrophe des schwäbischen Hauses begann schon der Niedergang. An der Wiedergeburt des italienischen Volkes seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, an all den Geistestaten von Dante und Giotto ab hat der Süden keinen Anteil mehr gehabt. Sein Ausscheiden aus der nationalen Kulturbewegung ist ein Verhängnis, an dem Italien noch heute schwer zu tragen hat. Jahrhundertelang blieb der Süden nicht nur tot, sondern auch vergessen. Für die Renaissance haben die Tempel von Pästum nicht existiert. Vasari wußte nichts von der glänzenden Baukunst Apuliens im 12. und 13. Jahrhundert. Erst das 19. Jahrhundert hat sie langsam wiederentdeckt.

Wir Deutschen glaubten zu der Kunst Unteritaliens in der staufischen Epoche noch in einem besonderen Verhältnis, einem Gemütsverhältnis, zu stehen: Friedrich II. blieb uns einer der unseren, wenn wir auch nach und nach erkennen mußten, daß er selbst sich kaum als Deutschen gefühlt hat, jedenfalls nach Erziehung, Sprache und Denkweise es nicht war. So ist die erste systematische Erforschung und Darstellung der mittelalterlichen Kunst dieser Gebiete von einem Deutschen in Angriff genommen, von dem durch den Kronprinzen von Sachsen, nachmaligen König Johann, unterstützten Architekten H. W. Schulz. Seine Arbeit blieb unvollendet und wurde erst etliche Jahre nach seinem Tode herausgegeben (1860). Sie blieb die längste Zeit, neben einer durch den Herzog de Luynes veranlaßten Publikation, unsere fast einzige Quelle. Ein vor etwa 15 Jahren angekündigtes Buch eines jüngeren deutschen Gelehrten, das ganz neue Ansichten über »staufische Kunst« zu eröffnen verhieß, ist nicht erschienen. Erst die

letzten anderthalb Jahrzehnte haben diesen Abschnitt der Kunstgeschichte wieder wesentlich gefördert, hauptsächlich durch die Forschung italienischer und französischer Gelehrter, unter denen das kürzlich erschienene Buch von Bertaux »L'art dans l'Italie méridionale, 1903,« durch Umfang und Gediegenheit den ersten Platz einnimmt. Hauptsächlich auf dies Buch stützt sich die folgende Skizze, bei der sich zeigen wird, daß die Kunstdenkmäler manche Züge im Leben jener Zeit, ja selbst im persönlichen Charakter Friedrichs II. deutlicher hervortreten lassen als die unmittelbaren Geschichtsquellen.

In erster Linie hat die Baukunst Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit. Wir finden in ihr nebeneinander die folgenden drei Strömungen: ein Weiterleben der heimischen Traditionen des romanischen Stils; die Erstlinge der gotischen Architektur; Ansätze zur Renaissance der Antike. Es ist nur noch nötig, daran zu erinnern, um welche Zeit es sich handelt — um das Ende des 12. und die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts —, um sogleich erkennen zu lassen, daß wir eine sehr merkwürdige Konstellation vor uns haben, wie sie kein anderer Teil Europas damals darbot.

Die erste Gruppe berühre ich nur flüchtig. So fruchtbar und glänzend sie äußerlich erscheint — ich nenne als Beispiel die Kathedralen von Bari, Trani, Troja, Ruvo, Bitonto, Molfetta, Altamura, die teils ganz, teils wenigstens als Umbau in unsere Epoche gehören —, so erkennt man in ihr doch einen schwachen Punkt, der das plötzliche Versiegen der Produktion nach der Mitte des 13. Jahrhunderts im voraus erklärt. Diese Kunstgruppe verdient den Namen einer heimischen nur in bedingtem Sinne. Die Baukunst Unteritaliens entbehrte von jeher einer bodenwüchsigen, ausdauernden Tradition. Über der altchristlich-lateinischen Grundlage hatte sich eine starke byzantinische Schicht abgelagert; hinzukamen aus dem Süden arabische und normannische, aus dem Norden toskanische und lombardische, endlich, durch die Kluinazenser vermittelt, burgundische Einflüsse. Aus alledem entstand ein Amalgam, das dem Kirchenbau in der langen Regierungszeit Friedrichs II. ein immerhin eigentümliches Ge-

präge gab, dem aber die innere Entschiedenheit, die zu selbständiger Weiterentwicklung hätte führen können, fehlte.

Auf diesem Boden nun, der sich zur Aufnahme fremden Kunstgewächses stets so bereit zeigte, hat auch der gotische Stil ungewöhnlich früh Wurzel geschlagen. Man glaubte bis vor kurzem, erst die Anjous hätten ihn eingeführt. Jetzt wissen wir, daß es weit früher geschehen ist, früher als in irgendeinem anderen Teile Italiens. Die Klosterkirchen Fossanova am Rande der pontinischen Sümpfe und Casameri im Saccotal, nicht weit von Ferentino und Frosinone, sind die ältesten gotischen Bauten Italiens. Sie sind unmittelbar von französischen Zisterziensern ausgeführt, wie ich bei früherer Gelegenheit nachgewiesen habe, und in jener primitiven burgundischen Gotik, die auch in Deutschland ihre Denkmäler hat. Wenn man die mächtige Zisterzienserkirche zu Ebrach in Franken, begonnen 1200, ihrer Zopfdekoration entkleiden könnte, würde sie den genannten süditalienischen Kirchen zum Verwechseln ähnlich sehen. Fossanova ist erbaut in den Jahren 1187—1204. Über dem Portal steht die Inschrift *Fridericus I imperator semper augustus hoc opus fieri fecit.* Unter dem Einfluß der Zisterzienser entstanden frühgotische Bauten hier und dort bis nach Sizilien hinunter; aber sie blieben Fremdlinge; sie nahmen von der heimischen Bauweise wenig an und wirkten auch fast nicht auf sie zurück.

Es hat aber noch einen zweiten Kanal für das Eindringen der primitiven Gotik gegeben. Die Denkmäler, die darauf hinweisen, liegen an der Ostküste, in Apulien, und sie haben ihren Stil nicht direkt aus Frankreich, sondern durch Rückflutung aus dem lateinischen Orient empfangen. In den Kreuzfahrerstädten des heiligen Landes lebte ein Stil, der wesentlich durch Bauleute aus den französischen Mittelmeergebieten bestimmt wurde; Konzessionen an den Orient machte er fast keine; seine Bauten sind gewissen provenzalisch-burgundischen Typen durchaus ähnlich, nur daß sie hinter der Stilentwicklung des Mutterlandes, was bezeichnend ist, um einiges zurückbleiben. Der lebhafte Seeverkehr zwischen den apulischen Häfen und Palästina macht den Hergang wohl begreiflich. Der Orden der Chorherren vom hl. Grabe er-

baute eine Kirche in Barletta, die der St. Annenkirche in Jerusalem ungemein ähnlich ist; Augustiner von St. Jean d'Acre bauten in Matera; so mögen auch sonst einzelne zurückkehrende Baumeister aus Burgund oder der Provence hier Beschäftigung gefunden haben.[1])

Eine dritte Gruppe — bei der mein Bericht länger zu verweilen hat — ist gegeben in den Bauten, die auf unmittelbaren Befehl des Kaisers entstanden sind. Bertaux faßt sie mit gutem Grund unter der Kapitelüberschrift »l'art impérial« zusammen. Es fiel schon den Zeitgenossen auf, daß sich keine Kirche (mit einer einzigen, durch besondere Umstände motivierten Ausnahme) darunter befand. Sehr groß ist dagegen die Zahl der Schloßbauten. Sie gehörten zu den immer wiederkehrenden Anklagepunkten der Päpste: Friedrich habe die Einkünfte der Bistümer zu ihren Gunsten mißbraucht, ja es sei seine böse Gewohnheit gewesen, diese oder jene Kirche für baufällig zu erklären, um ihre Steine seinen Zwingburgen zuzuführen. Am dichtesten stehen die Schlösser in Apulien, eine kleinere Anzahl besaßen die Basilikata und Kampanien. Über die sizilischen sind wir noch nicht genauer unterrichtet, doch haben auch für sie französische Forscher (Join-Lambert und Chaussemiche) Aufnahmen vorbereitet. Interessant ist zu hören, daß sie von wesentlich anderem Habitus sind als die bekannten arabisierenden Normannenschlösser bei Palermo, die Cuba und Ziza.

Auf dem Festlande können heute noch 18 von Friedrich erbaute Kastelle nachgewiesen werden, einige reine Wehrbauten, andere zugleich Lustschlösser ,»loca solatiorum nostrorum«. Heute noch in ihrer Anlage erkennbar, in einzelnen Teilen sogar gut erhalten, sind die Kastelle zu Bari, Trani, Foggia, Gioja,

[1]) In diesem Zusammenhang ist auch ein merkwürdiger deutscher Bau zu beachten: die Krypta der südlich von Eßlingen gelegenen Stiftskirche Denkendorf. Sie erinnert in Konstruktion und Zierformen ganz lebhaft an Südfranzösisches! Die Erklärung kann ich nur in der Tatsache finden, daß das Stift mit Chorherrn vom hl. Grabe, gerade wie in Barletta, besetzt war. Auf Grund dieser Beziehung können sehr leicht Werkleute des Klosters nach Palästina gekommen, oder auch umgekehrt palästinensische Franken nach Denkendorf berufen worden sein.

Lucera, Lagopesole und Castel del Monte. Unter ihnen nimmt Castel del Monte in baulicher Hinsicht eine Sonderstellung ein und wird später zu besprechen sein. Die übrigen sind unter sich gleichartig. Der Grundriß viereckig, tunlichst, wenn das Gelände es erlaubt, ein reines Quadrat, an den Ecken starke viereckige Türme, durch Flügel verbunden, glatte Dächer von Wehrgängen begleitet, nach außen sehr wenige und kleine Öffnungen, der Hof zuweilen kreuzgangartig von Kolonnaden umgeben, Zierformen ganz spärlich, aber stets eine sehr vornehme Mauerbehandlung aus großen, leicht bossierten, sorgfältigst gefügten Quadern; hauptsächlich auf diesem letzteren Merkmal, neben der grandiosen Massenwirkung beruht das, was man den ästhetischen Charakter dieser Bauten zu nennen hätte. Häufig haben sich, an augenfälligen Stellen, Inschriften erhalten, die den kaiserlichen Bauherrn nennen — z. B. *Sic Caesar fieri jussit opus istum* —, auch wohl den Namen des Baumeisters. Die letzteren sind Einheimische, wie auch, was von Details vorhanden ist, romanisch im Sinne der heimischen Schule ist.

Diese wenigen Angaben zeigen schon, daß die Schlösser Friedrichs II. in Apulien keine Ähnlichkeit haben mit den halb maurischen Schlössern in Palermo, in denen er seine Jugend zugebracht hatte, und noch weniger Ähnlichkeit mit der malerischen — von uns heute wenigstens so empfundenen — Unregelmäßigkeit nordischer Burgbauten oder gar dem festlichen Glanz unserer staufischen Pfalzen. Nichts ist an ihnen, was uns romantisch anmutet, sie atmen den Geist streng rationeller Regel- und Zweckmäßigkeit. Da sie unter den Augen des Kaisers erbaut, vom Kaiser bewohnt wurden, und da Friedrich ein Verwaltungsfürst war, der sich um das Kleinste kümmerte, so wird der Schluß berechtigt sein, daß wir eben seinen Geist in diesen Bauten wiederzuerkennen haben.

Eine Gruppe nordischer Burgen gibt es jedoch, auf die der eben hervorgehobene Gegensatz keine Anwendung findet, die sogar die frappanteste Planverwandtschaft mit den Kastellen Friedrichs II. zeigt: die Burgen des deutschen Ordens in Preußen aus der landmeisterlichen Zeit. Auch hier finden wir dieselben einfach massigen

Kastenbauten in streng quadratischer Disposition[1]) und mit quadratischen Ecktürmen. Ich kann diese Übereinstimmung nicht für zufällig halten. Der Einwand, daß so einfache Gedanken auch unabhängig voneinander auftauchen können, hat für diesen Fall keine Gültigkeit. Es handelt sich nicht um die einzelne Form, sondern um eine tiefe Verschiedenheit der Gesamtauffassung. In der Tradition des deutschen Burgenbaues lag die größte Sorglosigkeit, ja ein Horror vor rechtwinkligen Grundrißkombinationen, vor Symmetrie der Massenverteilung. Und nun in Preußen dieser starr mathematische Geist! Das kann, ich wiederhole es, kein Zufall sein. Steinbrecht hat das Urbild in der palästinensischen Deutschordensburg Montfort gesucht. Dabei ist zu erinnern, daß Montfort nichts Alleinstehendes bietet, sondern daß die rektanguläre Anlage mit Ecktürmen dem byzantinisch-orientalischen Baugebiet überall geläufig ist. So wäre es gar nicht unwahrscheinlich, daß Friedrich II. für seine apulischen Bauten die Anregung von dort empfangen hätte. Einwirkung palästinensischer Kirchenbauten auf apulische wurde schon oben festgestellt. Eine Inschrifttafel am Kastell von Trani nennt den cypriotischen Emigranten Philipp Chinard als Bauleiter. Bezieht sie sich auch nicht auf die erste Anlage von 1233, sondern auf die Erweiterung von 1249, so ist doch damit auf eine Vermittlung hingewiesen, die sehr wohl auch in früheren Fällen schon in Wirkung getreten sein kann. Somit würde sich die Ähnlichkeit der apulischen und preußischen Burgen aus Wurzelgemeinschaft erklären. Man könnte aber, ohne diese Kombination auszuschließen, auch an einen direkten Zusammenhang denken; hat es doch in der Zeit Friedrichs II. an Beziehungen des deutschen Ordens zu Apulien nicht gefehlt.

Ein bevorzugter Ruhesitz des Kaisers in seinen letzten Lebensjahren war Castel del Monte. Es liegt in tiefer Einsamkeit auf der Spitze eines sanft ansteigenden Kegels, etwa 10 Kilometer von der Küste entfernt und 6 Kilometer von der Stadt Andria, deren bewährte Treue Friedrich durch eine Hexameterinschrift über einem ihrer Tore ehrte. In der Zeitfolge der kaiserlichen

[1]) Die seltenen Abweichungen (Balga und Graudenz) sind ersichtlich durch das Terrain bedingt.

Schlösser ist es das vorletzte (begonnen bald nach 1240 und wohl in schnellem Zug vollendet) und von allen bei weitem das am besten erhaltene. Dieser Vorzug, die Majestät der Erscheinung, das geheimnisvoll Einzigartige des Planes, haben von jeher die Aufmerksamkeit erregt; die erste eingehende kunsthistorische Würdigung verdanken wir jedoch Bertaux und den an seine Aufstellungen[1]) sich knüpfenden Erörterungen. Castel del Monte teilt mit den älteren friderizianischen Schlössern nur das allgemeinste, den Sinn für Einfachheit und Regelmäßigkeit. Ohne Vorgang in der Burgarchitektur und ohne Nachfolge ist die spezielle Plangestaltung als regelmäßiges Achteck mit acht aus den Erkern vortretenden wieder achteckigen Türmen. Ebenso regelmäßig die innere Einteilung: zwei Stockwerke von gleicher Höhe, jedes mit acht immer die gleiche Gestalt wiederholenden Einzelräumen. Die weiteren Einzelheiten sind aus den beigegebenen Abbildungen zu ersehen. (Tafel 3.) Alt sind die leicht nach zwei Seiten abfallenden Terrassendächer, zerstört die Wehrgänge und Turmkrönungen. Sie werden in sehr einfachen Linien gehalten gewesen sein und an der geschlossenen Umrißlinie wenig geändert haben. Von den Dächern gehen Wasserableitungen aus, die sich in einem großen (jetzt zerstörten, aber auf Abbildungen des 18. Jahrhunderts noch eingezeichneten) Marmorbassin im Mittelpunkt des Hofes vereinigten; vier Sitze waren eingehauen, woraus sich die Bestimmung als Bad ergibt. Ein Teil der Türme war als Zisternen eingerichtet. Bleiröhren, die man noch in den Wänden findet, verteilten das Wasser an die inneren Gemächer. Das Äußere zeigt prachtvoll behandelte Quaderflächen mit verschwindend kleinen Fensteröffnungen, im Erdgeschoß kaum mehr als Mauerschlitze, im Obergeschoß etwas größer und reich detailliert; nur das Portal ist mit Pracht ausgebildet. Die Dekoration der Zimmer ist verschwunden, Fragmente von weißen Marmorplatten mit Musterung in grünem und schwarzem Email lassen einen reichen Flächenschmuck erraten. Mit Recht wird Castel del Monte als Lust-

[1]) Zuerst in den Comptes rendues de l'Académie 4e sér., t. XXI, 1897. Vgl. hierzu H. Ehrenberg in der Kunstchronik 1899, P. Schubring in Die Baukunst 2. Serie, 5. Heft, 1903.

und Jagdschloß klassifiziert. Und doch, wieviel Sorge hat auch hier der Kaiser für seine persönliche Sicherung tragen müssen. Man beachte z. B., wie der einzige Eingang nicht unmittelbar dem Hofe zuführt, sondern wie der Eintretende erst durch eine schmale Tür rechts einen zweiten geschlossenen Raum passieren mußte und dann durch verwickelte Verbindungen eine der engen Wendeltreppen erreichte, die zu dem oberen, vom Kaiser bewohnten Geschoß hinaufführten. Ein das Hauptgebäude umschließender dreifacher Mauergürtel ist jetzt nur in den Fundamenten zu erkennen.

Welcher Art sind nun die Stilformen? Mit Ausnahme eines einzigen, später noch zu erörternden Bauteils rein gotisch! Und zwar nicht so, daß sie etwa als eine Weiterbildung der schon vor längerer Zeit hier und da im süditalischen Kirchenbau aufgewiesenen primitiv gotischen Formen gelten könnten. Kein Zweifel, französische Bauleute, denen der Stil der Champagne und Bourgogne in den Fingern lag, haben Castel del Monte erbaut. Mit diesem von Bertaux unwiderleglich geführten Nachweis ist das Rätsel aber keineswegs ganz gelöst. Es kann nicht übersehen werden, daß wir nicht den Stil von 1240, sondern den von etwa 1210 vor uns haben. Also müssen jene Bauleute längere Zeit von der Heimat getrennt gewesen sein. Unter allen sich zur Erklärung darbietenden Möglichkeiten ist da die bei weitem wahrscheinlichste, daß wir es wieder (vgl. oben S. 105/6) mit einer Rückwanderung aus dem Orient, am wahrscheinlichsten aus Cypern[1]), zu tun haben. Dieselben Formen, wenn auch nicht mehr immer in gleicher Reinheit, finden sich an allen kaiserlichen Schlössern wieder, die nach Castel del Monte errichtet wurden: in Lagopesole und Cosenza, und in den sizilianischen in Castrogiovanni, Syrakus und Catania. »Es ist unmöglich,« sagt Bertaux, »den persönlichen Geschmack des Kaisers für den Stil der Champagne und Bourgogne zu verkennen; vielleicht hat dieser für so viel

[1]) Seine frühere Hypothese mit Philipp Chinard hat Bertaux jetzt, auf den Einspruch italienischer Forscher, aufgegeben. An dem sachlichen Kern der Hypothese wird dadurch nichts geändert. Die französische Architektur auf Cypern hat C. Enlart in einem zweibändigen Werke geschildert, vgl. meine Besprechung im Repertorium für Kunstwissenschaft 1900.

neue Ideen offene Geist es klar gesehen, daß die französische Architektur des 13. Jahrhunderts den größten Fortschritt, der seit dem Ende der Antike im Reiche der Kunst versucht war, verwirklicht hat.« Mit alledem ist aber noch nicht gesagt, daß Castel del Monte ein französischer Bau ist. Französisch ist daran nur die Gewölbekonstruktion und die mit dieser zusammenhängende Detaillierung; die Konzeption im großen, das muß ich meinerseits hevorheben, ist völlig unfranzösisch, unnordisch, ja sie ist völlig singulär. Wie, wenn der Kaiser selbst die allgemeine Disposition entworfen hätte? Der Übergang vom Quadrat, der bisher gebrauchten Grundform der apulischen Burganlagen, zum Oktogon ist für das abstrakte Denken ein kleiner; für den an feste Traditionen gebundenen praktischen Architekten wäre er ein ganz revolutionärer Schritt gewesen, während man ihn einem geistreichen Dilettanten wohl zutrauen kann. Überdies schildert Nikolaus von Ferrara den Kaiser als *omnium artium mecanicarum peritissimum.* Zur Burg von Capua, heißt es, hat er mit eigener Hand den Riß entworfen (Historische Zeitschrift Bd. 83, S. 26). Es muß doch wohl eine persönliche Ursache haben, daß alle für Friedrich II. errichtete Bauten auf denselben Grundton gestimmt sind, einen Grundton, der von dem, was sonst das 13. Jahrhundert liebte, sehr verschieden ist. Durchdringender Verstand, unerbittlicher Ordnungsgeist, Verfeinerung und zugleich Zurückhaltung in den Schmuckformen, das ist ihr durchgehender Charakter. Friedrich, der auf anderen Gebieten so viel Sympathie für die arabische Kultur zeigte, der die schimmernde, phantastisch spielende Dekorationskunst der Araber von Jugend auf kannte, hat sie an seinen eigenen Bauten, soviel bis jetzt bekannt, nirgends in Anwendung gebracht, während noch unter Karl von Anjou ein Nicola Rufolo in seinem bekannten Palast zu Ravello sich ganz im Banne dieser Reize zeigte. Mag man mit Bertaux in seiner Inklination für die gotische Bauart einen sicheren Instinkt für das zukunftsvolle Neue erkennen, wie er ihn auf dem Gebiete des Staatslebens so oft bewährt hat: in Castel del Monte geht er schon über die Gotik hinaus. Die friderizianische Architektur ist in ihrer Weltlichkeit und in

ihrem starken Sinn sowohl für das Rationelle als für das Monumentale durchaus ein Vorbote der Renaissance. Die ihm wohlverwandten Geister heißen Brunelleschi und Alberti. Man vergleiche damit, wie schon vor 50 Jahren Jakob Burckhardt (der seine Bauten nicht kannte) ihn »den ersten modernen Menschen auf dem Throne« genannt hat.

Friedrich II. hat sich der Renaissance aber noch auf anderem Wege genähert. Wir sind heute einig darüber, daß die Renaissance wesentlich Schöpfung und Ausdruck des modernen Geistes ist; zugleich aber auch darüber, daß der erwachende moderne Geist nach bestimmten Richtungen hin der griechisch-römischen Kultur und Kunst sich näher verwandt fühlte als dem christlichen Mittelalter, das er zu überwinden trachtete. Mehr als einmal sind schon im Mittelalter selbst Regungen der Auflehnung gegen das herrschende System mit Hinneigung zur Antike zusammengetroffen. Im Lande der südfranzösischen Ketzer hatte es eine volle blühende Protorenaissancearchitektur gegeben. Jetzt wurde in Süditalien der Freidenker Friedrich Anreger und Protektor einer antikisierenden Bildhauerschule. Sie hat gerade so wie die friderizianische Architekturschule nur eine kurze Dauer gehabt, und ihre Leistung ist uns nur in dürftigen Bruchstücken erhalten: was sie uns sagt, spricht eine vollkommen deutliche Sprache. Für Friedrich war die Wiederbelebung der Erinnerung an das klassische Altertum, das er sich wesentlich als das kaiserliche Rom dachte, wohl in erster Linie ein politischer Gedanke. Aber er war ersichtlich auch noch mehr als das. In irgendeinem Maße verband sich damit eine ästhetische Sympathie. In seinem Schloß zu Lucera befand sich die sicherlich erste Antikensammlung der neueren Jahrhunderte, Marmor- und Bronze-Skulpturen, die er zum Teil aus nicht geringer Entfernung »mit großer Vorsicht, auf den Rücken von Lastträgern hatte herbeischaffen lassen«. An seine berühmten Augustalen braucht nur erinnert zu werden. Viel wichtiger ist noch, daß er lebende Bildhauer fand, die seine Bauten mit Statuen schmückten, in denen mit Erfolg die Antike nachgeahmt wurde. Innerhalb unserer Kenntnis ist das Hauptbeispiel das Brückentor von Capua. Es war ein sehr reich mit

plastischem Bildwerk geschmückter Prachtbau. Der Herzog von Alba ließ ihn im 16. Jahrhundert fast bis zur Erde rasieren, aber ältere Beschreibungen und mehrere im Schutt gefundene Fragmente geben uns näherungsweise eine Vorstellung von ihm. *Ibique suam imaginem in eternam et immortalem memoriam sculpi fecit,* meldet eine Quelle noch aus dem 13. Jahrhundert. Man sieht auch hier schon etwas von dem kommenden Ruhmeskultus der Renaissance. Eines der Fundstücke, eine sitzende Togastatue, wird als dies Kaiserbild angesprochen. Leider fehlt der Kopf. Als Ersatz dafür hat man ein anderes Porträt Friedrichs II. in einer jetzt auf die Giebelspitze der Kathedrale von Acerenza versetzten Büste erkennen wollen[1]). Ich kann Bertaux in der Abweisung dieser Deutung nur zustimmen. Träfe sie zu, so wäre doch nur »der Kaiser«, d. h. die Nachbildung irgendeines Imperatorenkopfes gegeben, nicht die individuellen Züge des Hohenstaufen. Mir scheint der Kopf, soweit die Abbildung ein Urteil gestattet, ein spätantikes Original. Auch zwei andere angebliche Porträtköpfe von der Capuaner Pforte sind mir als solche höchst zweifelhaft. Sie gelten für Pietro della Vigna und Taddeo di Sessa. Diese Benennung taucht aber erst im 18. Jahrhundert auf. Sie hat die historische wie die kunsthistorische Wahrscheinlichkeit gegen sich. Diese Bildhauerschule hat in sorgfältigem Anschluß an antike Muster, nicht nach der Natur gearbeitet. Porträts in unserem Sinne werden erst seit dem 14. Jahrhundert beabsichtigt.

Die Pforte von Capua wurde 1240 vollendet. Die dort beschäftigt gewesene Künstlergruppe wurde dann nach Castel del Monte gezogen. Sie hat das völlig in antiken Formen gehaltene Portal geschaffen, das so seltsam von der gotischen Umgebung absticht. Auch findet sich in Castel del Monte ein stark beschädigtes Fragment einer der Wand angegliederten Reiterstatue in antikem Kostüm; vermutlich wieder der Kaiser oder richtiger ein Sinnbild des Kaisers.

Wir sehen also in den letzten Jahren Friedrichs II., unter seinen Augen und nach seinem Willen, eine neue Kunst im Ent-

[1]) R. Delbrück in der Zeitschrift für bildende Kunst 1903.

stehen. Sie nimmt ein Element der damals neuen gotischen Kunst in sich auf, noch stärker aber ist in ihr die Tendenz zur Renaissance. Im Augenblick, da der Kaiser starb, war ihr der Lebensnerv durchschnitten. Nur noch einige zerstreute Nachzügler aus den kaiserlichen Werkstätten machen sich eine Zeitlang bemerklich, dann ist alles wieder verschwunden. Die Kunstweise der Anjous ist eine völlig andere, schnell verarmende, wenn nicht wie in Neapel, toskanische Hilfskräfte ihr unter die Arme greifen. Apulien, die einstige Lieblingsprovinz Friedrichs II., versank kunstgeschichtlich ins Nichts. Zu fragen bleibt, ob diese »kaiserliche Kunst« wirklich ganz ohne Folge dahingegangen ist. Es wird hiermit eine Streitfrage berührt, die seit ein paar Jahrzehnten immer wieder auftaucht und heute von der Schlichtung so weit entfernt scheint als je. Ich meine die Frage nach der Herkunft Nicolo Pisanos und seines Stils. Wenn die Partei, die diesen Stil in Apulien wurzeln läßt — sie ist noch eben erst sowohl durch Bertaux als durch Venturi verstärkt worden —, im Recht ist, dann stände allerdings der große Aufschwung der toskanischen Plastik seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in einem unmittelbaren Kausalverhältnis zu der friderizianischen Protorenaissance und würde den Faden weiterspinnen, der im Süden zu Boden fiel. Friedrichs Kunstpolitik, wenn man den Ausdruck hinnehmen will, war, wie so vieles in seiner Staatspolitik, etwas zu früh erschienen. Wer dauernde Nachwirkungen sucht, wird sie nicht am Mittelmeer und an der Adria finden, sondern vielleicht — und auch hier nur auf dem engen Gebiet des Burgenbaues — an der Weichsel und am Pregel.

Anhang.

Burg Egisheim im Elsass. 1908.

Die Burg Egisheim im Oberelsaß ist durch das Grafengeschlecht, das nach ihr benannt war, »der Sage wohlbekannt«; nur wenig, viel zu wenig bekannt der Geschichte der Baukunst. Ich finde nirgends gesagt, daß sie unter den deutschen Burgen

in ihrer Anlage eine der allermerkwürdigsten ist. Wenn schon aus spärlichen Trümmern, kann dieselbe doch noch mit voller Deutlichkeit erkannt werden. Ein regulärer Zentralbau.

Die Burg war noch bewohnt, als sie 1795 als Nationaleigentum verkauft und abgebrochen wurde. Innerhalb der erhaltenen Reste der Ringmauer wurden Wohn- und Wirtschaftsgebäude eingebaut. Ein Brand 1876 zerstörte sie. An ihrer Stelle erbaute Konservator Baurat Winkler eine neuromanische Kapelle zum Gedächtnis an Papst Leo IX. aus dem Geschlecht der Egisheimer Grafen.

Die nachfolgenden Abbildungen (Taf. 4) geben 1. einen im Bezirksarchiv zu Kolmar aufbewahrten Grundriß vom Jahre 1790, 2. die Ansicht aus Walters »Vues pittoresques de l'Alsace« 1785. Die letztere zeigt, daß der ursprünglich romanische Bau schon im späteren Mittelalter in seinen oberen Teilen erneuert und ausgebaut war. Nach Ausscheidung dieser späteren Zubauten ergibt sich eine Anlage von strengster Regelmäßigkeit: eine achteckige Ringmauer und in der Mitte ein achteckiger Turm. Der Durchmesser der Ringmauer (im Sinne des umgeschriebenen Kreises) mißt 34 m bei einer Mauerstärke von 1,60 m, der Durchmesser des Turmes 10,60 m bei einer Mauerstärke von 3 m. Die Fundamente des Turmes sind jetzt von der Winklerschen Kapelle überbaut und dadurch der Untersuchung entzogen. Von der Ringmauer stehen drei Polygonseiten, teilweise bis zu einer Höhe von 5 m. Mauerwerk in Buckelquadern mit Schlagrand. Bei Buckelquaderwerk dieser Art spricht die allgemeine Präsumption für die Zeit zwischen 1150 und 1250, doch können auch diese Zeitgrenzen noch weiter gezogen werden. Die äußere Geschichte der Burg bietet wenig Aufschlüsse. Von den alten Egisheimer Grafen war sie an die jüngere Linie, die Dagsburger, gekommen, die aber, wie es scheint, hier nicht mehr gewohnt haben. Nach dem Tode der letzten Dagsburgerin (Gräfin Gertrud, † 1225) war um ihre Erbschaft langer Streit. 1228 können staufische Ministerialen nachgewiesen werden. Vielleicht um diese Zeit, jedenfalls nicht später, ist die Burg, deren Reste wir vor uns haben, erbaut worden.

Die Planform ist für die in Frage kommende Epoche ohne Zweifel ein Unikum. Weder in Deutschland noch in Frankreich ist die Anlage eines regulären Polygons mit zentralem Turm je wieder zu finden. Es entsteht dadurch die dringende Vermutung, daß ein fremder Einfluß gewaltet hat. Er kann entweder in zeitlicher oder in räumlicher Ferne gesucht werden. Die bisherigen Erklärungsversuche haben allein die erste Richtung eingeschlagen. Krieg von Hochfelden hielt die Burg für römisch, Essenwein sah in ihr eine »monumentale Mota«, Piper verwirft beides; mit Recht, doch ohne eine neue Erklärung zu versuchen. Will man nicht darauf überhaupt verzichten, so muß die zweite oben genannte Möglichkeit, die einer zeitgenössischen, aber räumlich entfernten Einwirkung, ins Auge gefaßt werden. Ich gehe dabei von der zwar nicht unbedingt gesicherten, aber doch am meisten wahrscheinlichen Annahme aus, daß der Bau dem staufischen Jahrhundert gehört. Der Adel dieser Zeit, insbesondere die kaiserlichen Ministerialen, waren nicht Leute von Kirchturmshorizont. Es liegt durchaus im Bereiche der Möglichkeit, daß gelegentlich einmal eine Erinnerung aus dem Orient oder aus dem staufischen Reich in Süditalien nach Deutschland verpflanzt worden wäre. Daß der Typus der Deutschordensburgen in Preußen diesen Ursprung hat (vgl. oben S. 107/8) ist kaum zweifelhaft. Hier nun in der Tat, hier allein, gibt es im 13. Jahrhundert Burgen im Grundplan des regulären Achtecks; die bekanntesten Scandelion in Syrien und die Kaiserburg Castel del Monte in Apulien.

Ich will mit diesem Hinweis nichts mehr gegeben haben als eine Hypothese. Aber unter allen, die möglich sind, darf sie immerhin als die wahrscheinlichste gelten.

Die einzige einigermaßen als analog zu bezeichnende Anlage, die ich in Deutschland sonst noch kenne, ist der »Flohturm« in Diedenhofen[1]). Ein rätselhafter Bau. Auch er beschreibt im Grundriß ein reguläres Polygon, doch ist es ein Vierzehneck. Der Durchmesser beträgt 19 m, also erheblich weniger als in Egisheim. Es handelt sich auch nicht, wie in Egisheim, um eine

[1]) Vgl. den Aufsatz von Baurat Knitterscheid im Jahrbuch für lothringische Geschichte XII.

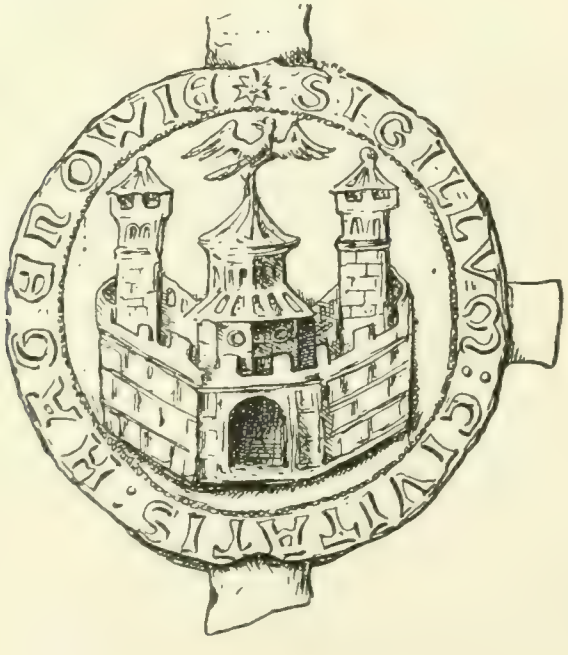
Ringmauer mit Zentralturm, sondern der ganze Innenraum (wir kennen ihn freilich nur als spätmittelalterlichen Umbau) war wohnbar ausgebaut, mit einem kleinen, unsymmetrisch an die Seite geschobenen Hof. Es ist indes höchst fraglich, ob wir es mit einer ursprünglichen Wehranlage zu tun haben. Das Mauerwerk ist romanisch. Die Vermutung ist ausgesprochen worden, daß der Turm auf den Fundamenten der 939 zerstörten karolingischen Pfalzkapelle stehe. Sie hat viel Ansprechendes, aber ein gültiger Beweis ist bis jetzt nicht erbracht worden. In jedem Fall liegt hier etwas wesentlich anderes vor als in der Burg der Egisheimer.

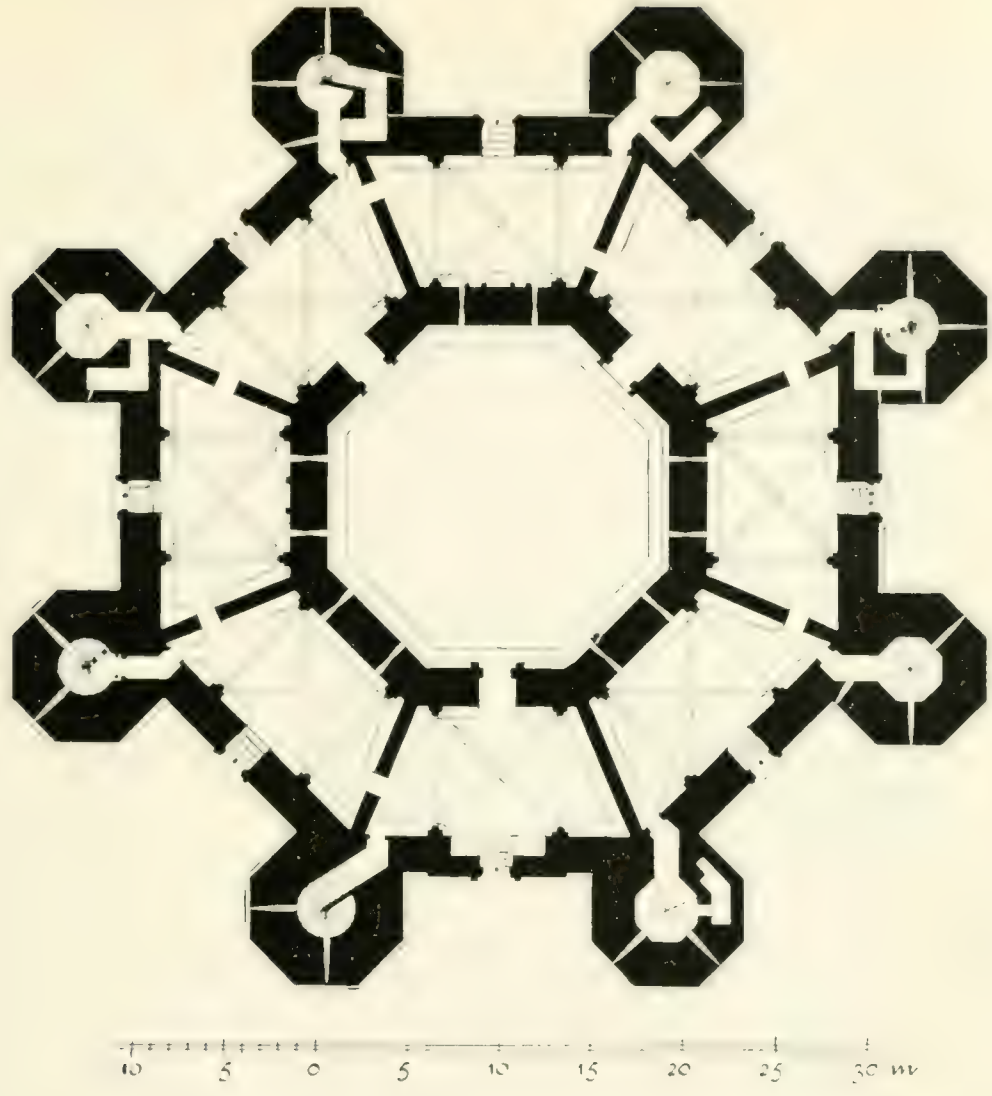
Nun ist noch von einer Hypothese zu sprechen, die, wenn sie zuträfe, die Burg Egisheim noch viel interessanter machen würde, als sie jetzt schon ist. Es handelt sich dabei um die Kaiserpfalz in Hagenau. Ich will den nachgerade konfus gewordenen Fall in tunlichster Kürze darlegen. Die Pfalz ist 1678 von den Franzosen zerstört worden und ihre Steine wurden beim Bau des Fort-Louis benutzt. Der Platz, auf dem sie stand, ist jetzt überbaut. Von der angeblich durch Kaiser Friedrich Barbarossa errichteten Kapelle, in der die Reichskleinodien aufbewahrt wurden, gibt ein Autor des 16. Jahrhunderts (und nach ihm Merian) eine in bezug auf Anschaulichkeit viel zu wünschen übriglassende Beschreibung, doch sagt er nichts von der Anlage im ganzen. Alte Ansichten waren nicht bekannt, bis vor etwa 30 Jahren eine angeblich aus dem Jahr 1614 stammende Zeichnung »entdeckt« wurde. Heute besteht kein Zweifel mehr, daß Guerber, der sie zuerst publizierte[1]), das Opfer einer Mystifikation gewesen ist[2]). Leider ist diese Fälschung in die Literatur übergegangen[3]), zuletzt noch von Bodo Ebhardt wiedergegeben und, trotz der auch inneren Unglaubwürdigkeit, für eine Quelle »von hohem Wert« erklärt[4]). Nach Beseitigung der Fälschung lenkte Hanauer mit Recht die Aufmerksamkeit auf das alte Stadtsiegel von Hagenau[5]) (vgl. die nachstehende Reproduktion). Ohne Zweifel zeigt

[1]) In Bulletin de la société d'Alsace, II. série, 1, VIII.
[2]) A. Hanauer, Le Procès d'un faux moderne in Revue d'Alsace 1903.
[3]) Z. B. in Karl Simons Studien zum romanischen Wohnbau 1902.
[4]) Die Burgen des Elsaß, Vortrag vor S. M. dem Kaiser 1904.
[5]) Revue d'Alsace 1905.

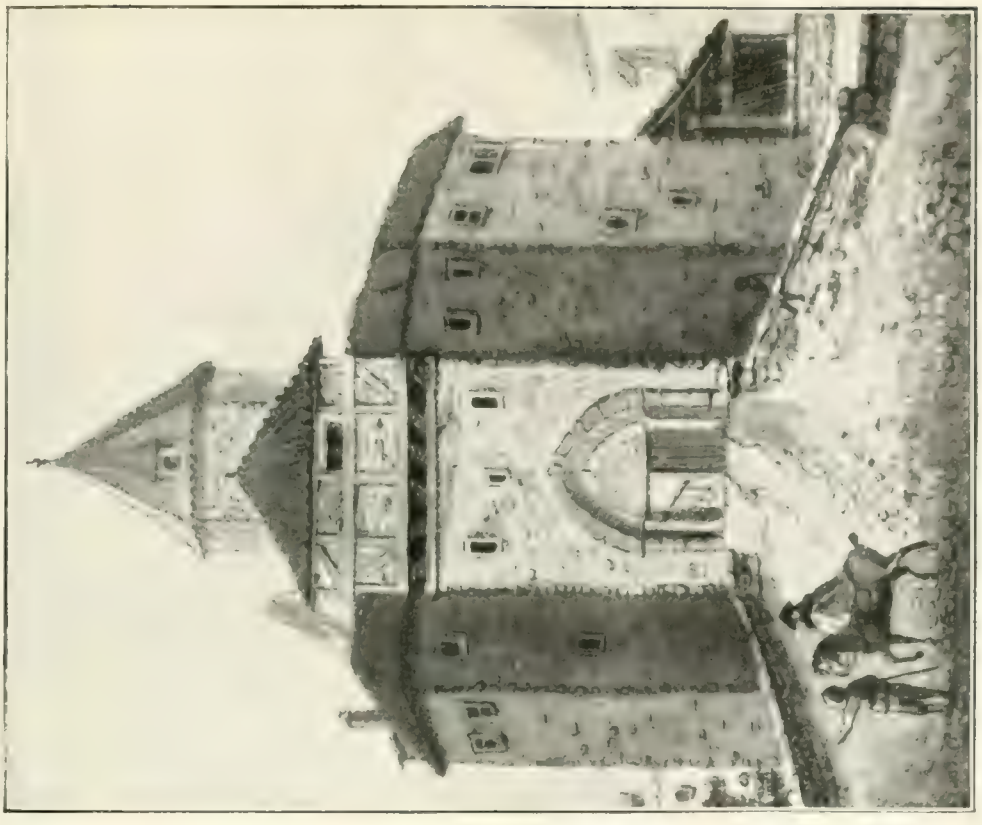
dasselbe, der Absicht nach, die Ansicht der kaiserlichen Burg. Ich kann mich aber nicht entschließen, den Folgerungen, die Hanauer daraus zieht, zuzustimmen. Hanauer sieht in dem Siegel den Beweis, daß die Anlage der Burg ein regelmäßiges Achteck war — wie Egisheim. Dagegen ist einzuwenden: Erstens, was das Siegel zeigt, ist kein Achteck, wie die Darstellung der hinteren Seite erweist. Zweitens, derartige Siegelansichten (vgl. z. B. die der Burg Münzenberg sind stets schematisch vereinfacht; sie geben wohl einige augenfällige Bestandteile, wie die Kapelle und die zwei Türme, wieder, aber Schlüsse in bezug auf den Grundriß dürfen nicht gezogen werden. Eben die Zweizahl der Türme steht schon in Widerspruch mit der Annahme eines regulär zentrischen Grundrisses.

Als Seitenstück zu Egisheim kann Hagenau nicht einmal hypothetisch in Betracht kommen. So bleibt es bis auf weiteres dabei: die Anlage von Egisheim ist in Deutschland einzigartig. Und als ihre Quelle, wenn man nicht auf Ableitung unnötigerweise überhaupt verzichten will, ist der Orient anzunehmen.

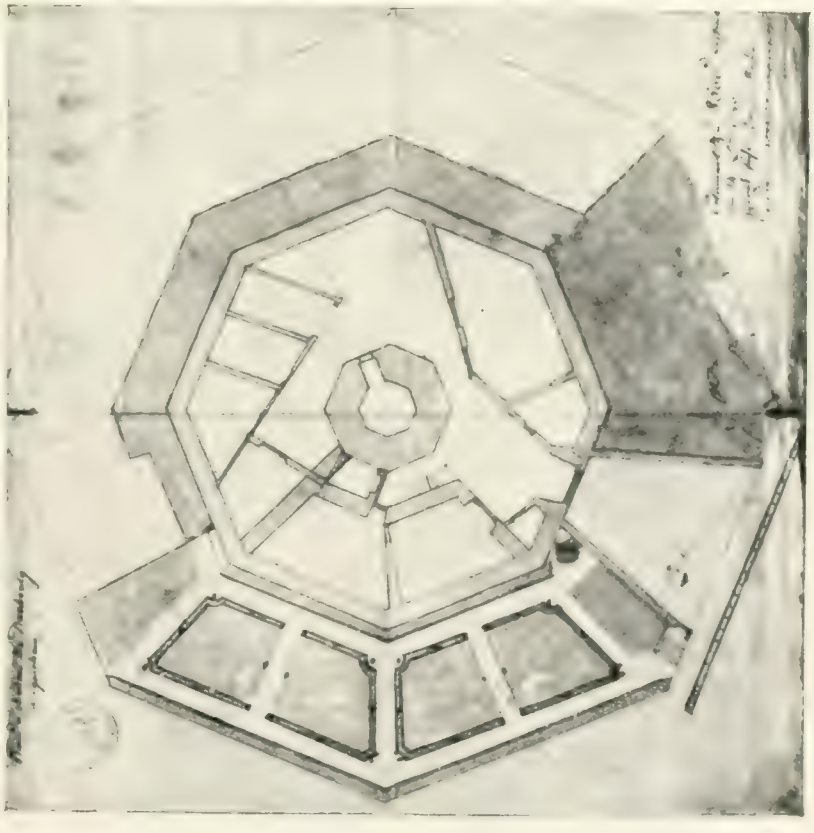




Castel del Monte: Grundriß und Aufriß



Schloß Egisheim



AUS DEM ÜBERGANG DES MITTELALTERS ZUR NEUZEIT

1902/1912

Konrad Witz

Das Altarbild mit den Heiligen Katharina und Maria Magdalena, dessen Nachbildung beigegeben ist (Taf. 5), kam aus dem Nachlaß des Kanonikus Straub in die städtische Gemäldesammlung zu Straßburg. Woher der Vorbesitzer es erworben hat, ist nicht zu ermitteln gewesen. Der Öffentlichkeit bekannt wurde es zuerst im Jahre 1895 durch die Ausstellung elsässischer Kunstaltertümer im Orangeriegebäude. Die Kenner standen vor ihm in Verwunderung und Ratlosigkeit. Einige dachten an einen holländischen, andere an einen tirolischen Meister, alle aber schätzten die Entstehung um ein Menschenalter zu spät ein. Die Lösung des Rätsels erfolgte jedoch schon bald — ich weiß nicht mit Sicherheit anzugeben, durch wen zuerst — mit der Entdeckung, daß das Straßburger Bild offenbar von derselben Hand herrühre, wie die bis dahin wenig beachteten Reste eines Altaraufsatzes aus der Makkabäerkapelle des Domes von Genf (jetzt im Kellergeschoß der dortigen Universität schlecht aufgestellt). Nun konnte auch der gleiche Ursprung der Baseler Tafeln, die zuletzt als Werke des Gerrit von St. Jans gegolten hatten, nicht mehr zweifelhaft sein. Auf dem Genfer Altar aber fand sich die Inschrift: »hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea M⁰ CCCC⁰ X LII⁰.«

Die Aufgabe, dem neuentdeckten Meister weiter nachzugehen, fiel wie von selbst dem auf sie trefflichst vorbereiteten Baseler Forscher Dr. Daniel Burckhardt zu. Das Ergebnis liegt jetzt der Öffentlichkeit vor als Teil der »Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. 13. Juli 1901«. Es ist in Kürze das folgende:

Der *Conradus Sapientis* der Genfer Tafel hieß zu deutsch *Konrad Witz*. Er stammte aus Rottweil in Oberschwaben. Dort ist eine direkte Spur von ihm zwar nicht aufgefunden worden, vielleicht aber dürfen wir ihn als ein Glied des seit dem 14. Jahrhundert nachweisbaren Bürgergeschlechts der *Witzmann* ansehen (vgl. auch die Genitivform *sapientis*). Im Jahre 1434 wurde er

Bogenöffnungen ahnen: wir fühlen mit, was jenseits des Rahmens liegt. Wiederum echt malerisch gedacht ist nach der linken Seite hin die Erweiterung des Bogenganges durch ein Nebenschiff. Die hier vorkommende doppelte Überschneidung des Wandaltars durch die vor ihm stehende Deckenstütze und durch den Schlagschatten des darauf folgenden Säulenbündels ist von frappantester Wirkung — nach dem Maßstabe der historischen Entwicklung der malerischen Darstellungsmittel eine Kühnheit ersten Ranges. Die Reproduktion gibt doch nur eine unvollkommene Vorstellung davon, wie frei auf dem Gemälde hier alles in der Luft steht, wie klar die Gegenstände vor- und zurücktreten. Mit diesem teilweisen Verdecken wird viel mehr gesagt, als die in solchen Fällen scheinbar größere »Deutlichkeit« des mittelalterlichen Stiles jemals es konnte. Von köstlicher Naivetät ist dann die Behandlung des an der unteren Bildecke rechts einbrechenden Schlagschattens; ihn über das vielfach gebrochene Gewand Katharinens hinzuführen schien unserem Meister noch unmöglich; so läßt er die Heilige einfach *auf* dem Schatten *sitzen*! Ihr Rad aber, das sie als ihr Attribut überallhin begleitet, ist wieder sorglich so gelegt, daß sich sein Schattenbild sauber und scharf auf dem Boden abzeichnet. — Zu der Entdeckung der Schlagschatten macht Witz die andere des zurückgeworfenen Lichtes. Ich wüßte keinen Niederländer dieser Zeit, bei dem etwas Ähnliches vorkäme, wie auf unserem Bilde der von Katharinens Gebetbuch abprallende, die dunkle Seite von Wange und Nasenspitze mit einem hellen Rande auflichtende Reflex (in der Reproduktion wieder nicht zu voller Wirkung gekommen). — Noch aber ist Witz mit seinen Mitteln nicht zu Ende. Er hat an der Tiefe des Kreuzganges nicht genug, er lockt uns zur Tür hinaus auf die Straße, wo eine höchst belebte Szene, ein Bild im Bilde gleichsam, sich auftut. Demonstrativ ist es auf der Fläche des Gemäldes dicht neben den Kopf Katharinens gestellt. Dort soll ein jeder Betrachter an diesem abmessen können, wie sehr die Entfernung die Gegenstände verkleinert — eine Tatsache, die als malerisch darzustellende ebenso neu war wie die andere, daß ein beleuchteter Körper Schlagschatten und Reflexlichter aussendet und mit ihnen in den ihn

umgebenden Raum übergreift. Aber auch inhaltlich ist die Straßenszene höchst unterhaltend. Wir sehen an der Ecke des ganz individuell dargestellten Hauses — Burckhardt meint, es könne das eigene des Meisters sein — einen Verkaufsladen, in dem Mal- und Schnitzware feilgeboten wird; ein Kleriker steht davor und prüft sie; ein Knabe tummelt sein Steckenpferd; ein paar Stutzer begrüßen sich — und es fehlt auch nicht eine Pfütze, in der die Figuren sich spiegeln.

Sehet her! so scheint der Maler den Betrachtern seines Bildes, den Menschen vom Jahre 1440, zurufen zu wollen, dies alles dringt täglich und stündlich in euer Auge ein, und doch habt ihr es noch nie bemerkt! es ist auch gleichgültig in der Wirklichkeit, aber indem ich es zum Bilde mache, wird es interessant! bringt es in euch Empfindungen hervor, von denen ihr noch nie etwas gewußt habt.

Und wie schildert er die Heiligen, die allein ihm eigentlich zu malen aufgegeben waren? Auch sie werden derselben Betrachtungsweise unterworfen. Sie sollen exemplifizieren, wie sich auf einer ebenen Fläche plastischer Schein hervorrufen läßt. Damit ist das Interesse des Künstlers an ihnen zu Ende. Feierlicher, inniger, stärker zum Gemüte sprechend waren sie von der älteren Kunst oft gegeben worden; diese hier bedeuten als geistige Wesen nichts, die Köpfe sind trivial in der Form und leer im Ausdruck, über die Leiber erhalten wir nur geringen Aufschluß; um so ausführlicheren über Gewand und Schmuck.

Witzens Werke in Basel und Genf (Taf. 6, 7) vervollständigen sein künstlerisches Charakterbild nach mehreren Seiten, ohne es zu verändern. Auf sie näher einzugehen verbietet uns der diesem Aufsatz zugemessene Raum; nur den zwei beistehend in Zinkätzung wiedergegebenen Tafeln müssen wir ein paar Worte noch widmen. Auf ihnen war und waren zusammengesetzte Szenen darzustellen. Nichts Leichtes gewiß, diese Aufgabe mit derjenigen Auffassung des Realismus, die wir vom Straßburger Bilde her kennen, in Einklang zu bringen. Von Komposition nach Rücksichten der Symmetrie, des zusammenhängenden Linienflusses usw. ist nicht die Rede; die Schilderung der räumlichen Umgebung behält einen sehr breiten Raum; die Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe

der Schlagschatten geht bis zur Pedanterie; die Figuren sind dieselben gedrungenen, starkknochigen wie auf seinen älteren Bildern; an Fähigkeit zu seelischem Ausdruck in den Gesichtszügen hat er kaum zugenommen. Bedeutsam ist dagegen das Streben, seine Menschen durch Haltung und Gebärde ihr Inneres verraten zu lassen. Der wie ein Träumender aus dem Gefängnis geführte Petrus wirkt in seiner Unbeholfenheit doch wahrhaft ergreifend und nicht minder der schwungvoll bewegte himmlische Bote. Hier kommt noch das spezielle Interesse an den Verkürzungen hinzu. Beim Engel sind sie wohlgelungen, das Wagnis mit der verwickelten Bewegung des Kriegsknechtes geht über Witzens Kraft. Nun aber zeigt sie sich in ihrem eigensten Elemente und auf einer staunenerregenden Höhe in der *Landschaft* auf Petri Fischzug. Diese geht über alles hinaus, was gleichzeitige Italiener oder Niederländer erreicht oder überhaupt nur gewollt haben; in der deutschen Kunst bis zum Schluß des 15. Jahrhunderts kommt ihr nichts auch nur von ferne gleich. Die Landschaft auf dem Genter Altar der van Eycks ist poetischer in ihrer Farbenschönheit; in der strengen, großartigen Sachlichkeit erinnert Witz unmittelbar an die Aquarellstudien Dürers. Wie ist die große Wasserfläche belebt und doch durchaus in ihrem Charakter als ebener Spiegel festgehalten! Vorn scheinen die Steine des Grundes dunkelgrün aus dem durchsichtigen Elemente hervor; weiter treten Luftreflexe und Windstreifen ein; das vorwärts geruderte Boot regt leichte Wellenkreise auf; und am jenseitigen Ufer erhebt sich hügelichtes Gelände mit Wiesen, Straßen, Bäumen und Häusern, Schneeberge am Horizont, alles in größter Deutlichkeit, dabei doch immer als Masse empfunden. In der Tat ist es auch keine Phantasielandschaft, sondern ein genaues Landschaftsporträt: die Ansicht des Genfer Sees nahe dem Dorfe Pregny aufgenommen. Zu vergleichen ist der architektonische Hintergrund auf dem Bilde des Museums von Neapel (zuerst von Bayersdorfer für Witz reklamiert), insofern wieder eine bestimmte Örtlichkeit, die Innenansicht des Basler Münsters, zur Darstellung kommt. Soviel ich weiß, sind derartige genaue Individualisierungen von Landschaft oder Architektur bei den Niederländern nicht nachgewiesen. — —

Ich versuche zum Schluß, Witzens geschichtliche Stellung zu bestimmen. Daß er über den in der Entwicklung der oberdeutschen Malerei vorgefundenen Punkt weit hinausgekommen ist, leuchtet sofort ein; zu fragen bleibt, wieviel davon er etwa schon vorhandenen Ansätzen, wieviel sich selbst, wieviel möglicherweise dem Auslande, als welches natürlich nur die Niederlande in Betracht kommen können, verdankt? Eine genaue Bilanz läßt sich so lange nicht ziehen, als wir die Jugendwerke Witzens nicht kennen. Die von Burckhardt umsichtig und sachkundig angestellten Erwägungen führen aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu dem Schluß, daß er die niederländische Kunst nicht in den Niederlanden selbt, sondern erst in Basel kennen gelernt hat, wo für die Konzilszeit die Anwesenheit niederländischer Händler und Handwerker historisch nachgewiesen ist. Es ist ja auch schon die Hypothese ausgesprochen worden, daß der Meister von Flémalle sich damals dort aufgehalten habe; gerade an diesen erinnert wirklich manches in Witzens Art; leider ist die Voraussetzung recht unsicher. Will man hingegen an eine niederländische Reise denken, so müßte sie vor 1430 stattgefunden haben. Damals aber war der Genter Altar noch nicht aufgestellt, war der Ruhm der van Eycks noch nicht in alle Welt gegangen. Was Witz dorthin gezogen haben möchte, welche Bilder der neuen Richtung er gesehen haben könnte, entzieht sich jeder Berechnung. Entscheidend ist nur, daß auch aus inneren Gründen eine solche Reise eher unwahrscheinlich ist. Hätte es erst der Niederländer bedurft, um Witz zum Realisten zu machen, so wäre entweder die Abhängigkeit von jenen eine vollständigere geworden, oder es hätte sich das Erworbene mit Archaismen und Suabismen äußerlich vermengt. Weder das eine noch das andere liegt vor. Witz ist ein ganzer und entschlossener Realist, er hat das neue Prinzip in seinem innersten Wesen erfaßt, aber er stellt es selbständig dar. Die Zahl der unmittelbar an Niederländisches erinnernden Züge ist gar nicht so groß und sie gehören nur seinen späteren Werken an; noch der Basler Altar, der etwa zehn Jahre vor dem Genfer entstanden ist, enthält nichts, das notwendig auf diese Quelle zurückgeführt werden müßte. Nebenher muß freilich noch eine andere Frage gestellt werden,

auf deren Beantwortung allerdings die Forschung heute noch nicht vorbereitet ist; wie verhält sich Witz zur gleichzeitigen schwäbischen Mystik? und besteht vielleicht eine Verdingungslinie zwischen ihr und dem Slütenschen Kreise? Witz' Gestalten, wie sie auch im neuen malerischen Sinne zu ihrer Umgebung in Beziehung gesetzt sind, haben doch zugleich etwas plastisch Festes und Abgeschlossenes, das nicht weniger neu ist. In jedem Falle muß, als Witz die ersten niederländischen Bilder zu sehen bekam, schon in seiner bisherigen Entwicklung etwas gelegen haben, das ihnen entgegen kam. Wenn wir neben Witz seine Landsleute Lochner, Moser und Multscher im selben Strome schwimmen sahen, so heißt das doch, daß die schwäbische Ecke zwischen Bodensee und Ulm frühzeitig — früher als irgendeine andere deutsche Landschaft — in die Übergangsbewegung eingetreten war. Nicht völlig beziehungslos zur burgundisch-niederländischen Bewegung, aber doch auch nicht ohne eigenen Antrieb.

Der Ulmer Apostelmeister

Für wenige Entwicklungsepochen in der Geschichte der deutschen Kunst sind wir zurzeit so lebhaft interessiert, als für die Anfänge des Realismus im 15. Jahrhundert. Das Schwierige im Problem ist, daß es sich eigentlich um zwei Bewegungen handelt: um fremde Einströmungen, daneben aber gewiß auch um ein spontanes Erwachen. Und auch der erste Faktor ist nicht so einfacher Natur, wie man es sich früher vorstellte. Den niederländisch-burgundischen Anregungen gingen italienische voraus, und die Wege, auf denen die einen und die anderen kommen, sind nichts weniger als geradlinig. Die Unruhe, die die Kunst von innen heraus ergriffen hat, setzt sich in äußere Bewegung um; sprunghaftes Eingreifen von Wanderkünstlern wird öfters wichtiger, als die normale Fortentwicklung der Schulen.

Der folgende Fall wird auf diese Verhältnisse ein in mancher Hinsicht interessantes Streiflicht werfen.

Die Rolle, die für die Malerei das schwäbische Bodenseegebiet gespielt hat, ist bekannt. Wollte man, einem Analogieschluß folgend, die ersten Realisten in der Bildhauerkunst ebenfalls am Bodensee suchen, so würde man sich jedoch getäuscht sehen. Soviel wir zurzeit wissen, ist vielmehr Ulm der Ort. Paul Hartmann hat die erste, noch ganz vereinzelte Regung des neuen Stils an den Archivoltaposteln des Münsterwestportales (Taf. 8) nachgewiesen. Die Entstehungszeit ist überraschend früh. Sie liegt sicher innerhalb der beiden ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich noch vor 1415. An eine rein bodenwüchsige Entwicklung kann nicht wohl gedacht werden, irgendwie muß ein Lichtstrahl aus der Gegend Klaus Slüters den Ulmer Apostelmeister getroffen haben. Vermutungen über seine Vorgeschichte zu äußern, wäre müßig. Auch ist er in Ulm oder sonstwo in Schwaben nicht wieder anzutreffen. Irgendwo habe ich gelesen, daß man ihn mit dem Meister Hartmann, der 1420 die Statuetten an der Stirnwand der Vorhalle oberhalb der Bögen ablieferte, hat identifizieren wollen. Das ist aber völlig mißgegriffen.

Nun habe ich den Ulmer Apostelmeister an einem von Ulm sehr weit entfernten Punkte wiedergefunden. Er ist der Urheber der Reliefs an der Tumba des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Dom zu Köln (Tafel 9). Man vergleiche: dasselbe gepreßte Sitzen auf niedrigen Stühlen, dieselbe sehr bestimmt ausgeprägte Gewandbehandlung, dieselbe Form der unter dem Saum des Kleides vorlugenden Fußzehen, dieselben Kopftypen, dieselbe Haar- und Bartbehandlung, zusammenfassend: dieselben mimischen und physiognomischen Mittel zur Darstellung gespannten Nachdenkens. Das sind Übereinstimmungen, die um so schwerer wiegen, als sie in technisch verschiedener Form — das eine Mal Rundplastik, das andre Mal Relief — auftreten und die vollends eindeutig werden durch den großen Abstand, der sowohl das Ulmer als das Kölner Werk von ihrer künstlerischen Umwelt trennt. Dazu sind wir in der günstigen Lage, die zeitliche Nähe der Entstehung bestimmter als in den meisten ähnlichen Fällen nachweisen zu können. Für die Ulmer Apostel verbürgt die Eigenschaft als Archivoltfiguren das Zusammengehen mit der Architektur.

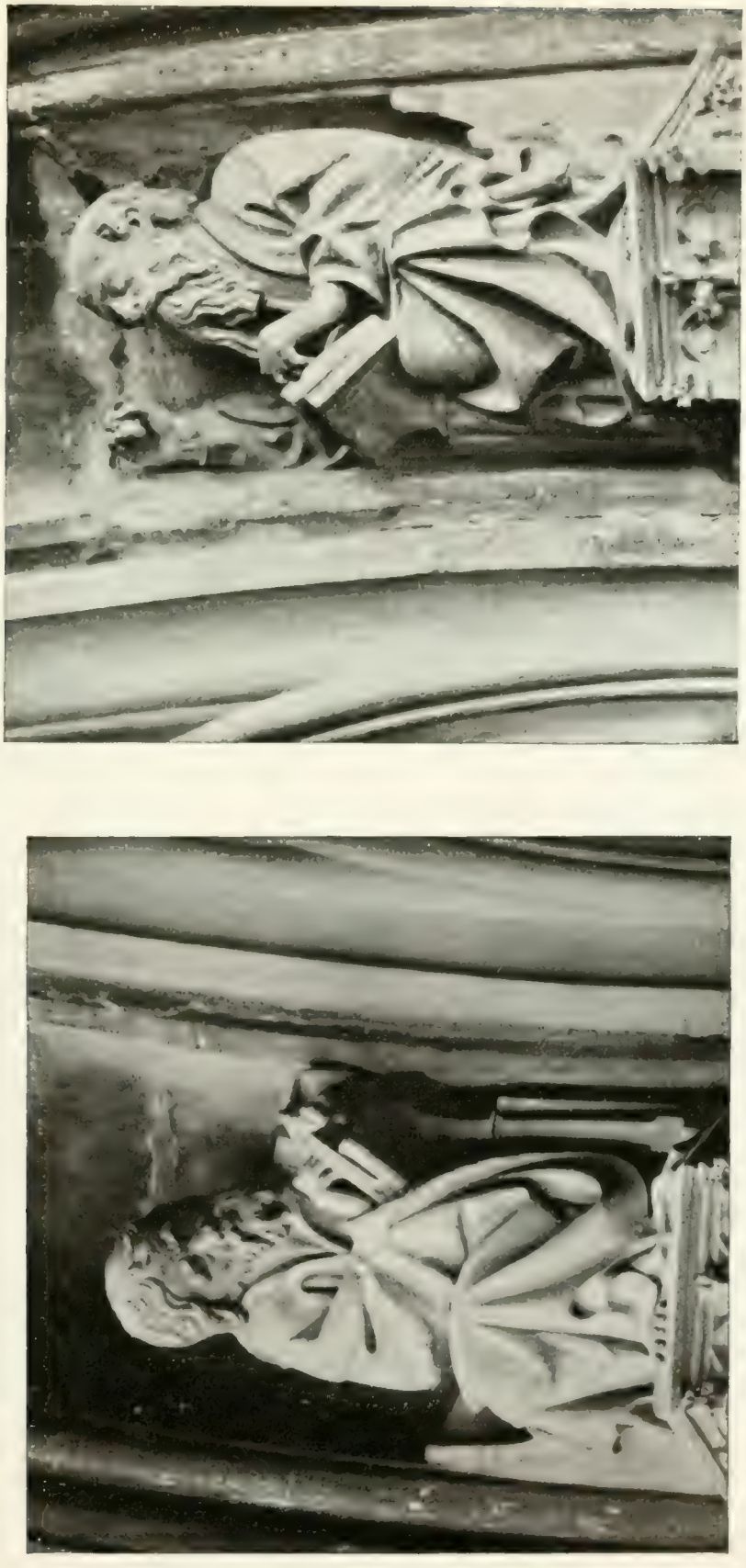
Hartmann sagt mit vorsichtigem Spielraum: erstes oder zweites Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Man wird aber, meine ich, die Grenzen noch enger ziehen können. Die Statuen außen an der Stirnwand der Eingangshalle wurden 1420 abgeliefert. Augenscheinlich ist dieser Teil um einiges später ausgeführt worden als das Portal. Es wird deshalb für die Apostel die zweite Hälfte des zweiten Jahrzehnts nicht mehr in Betracht kommen. Nun die Datierung in Köln: Friedrich von Saarwerden starb 1414. Nichts hindert anzunehmen, was je an sich das Nächstliegende ist, daß die Ausführung in eines der folgenden Jahre fällt. Doch auch schon ohne diese chronologischen Stützpunkte, allein nach den inneren Merkmalen, erweisen sich die Kölner Arbeiten als die späteren. Sie sind abgerundeter im Vortrag, weniger eigensinnig, aber auch weniger frisch und energisch. Es ist auch nach der Natur dieser Motive wahrscheinlicher, daß sie ihre erste Fassung in der Rundplastik, als im Relief gefunden haben. Das Saarwerdengrabmal gilt von jeher und mit Recht für das Beste, was die Kölnische Plastik des frühen 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat, wie es auch sicher die erste Probe des neuen Stils auf dem Kölnischen Boden ist.

Mit dieser letzten Feststellung gewinnt der mitgeteilte Fall allgemeines Interesse. Der erste Anstoß in der Richtung des neuen Stils, so sehen wir nun, ist nach Köln nicht von den nahen Niederlanden gekommen, sondern auf weiten Umwegen über Dijon, Oberrhein und Schwaben — genau auf denselben Wegen, auf denen einige Jahre später der neue Stil in die Kölnische Malerei kommen sollte, durch den Schwaben Stephan Lochner.

Museum zu Straßburg: Die hl. Magdalena und Katharina von C. Witz

Museum zu Basel: Der hl. Christophorus von C. Witz

Museum zu Gent: Petri Fischzug von C. Witz



Archivoltfiguren vom Westportal des Ulmer Münsters

Zwei Apostel vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Dom zu Köln

DER MEISTER DES GEMMINGENDENK-MALS IM MAINZER DOM

1909

Den Anstoß zu der nachfolgenden Untersuchung gaben mir die bekannten, einander sehr nahestehenden Kreuzigungsgruppen aus dem frühen XVI. Jahrhundert in Frankfurt, Mainz und Wimpfen. Als ihren Meister kennen wir den Mainzer Bildhauer *Hans Backofen*. Sein Name ist für zwei von ihnen urkundlich gesichert, für die beiden anderen spricht die stilistische Übereinstimmung so deutlich, als irgend gewünscht werden kann. Das älteste und umfangreichste, siebenfigurige Exemplar ist das auf dem Domkirchhof in Frankfurt (Taf. 10), gestiftet 1509 von Jakob Heller, demselben, der Dürer beschäftigt hat. Das zweite, ebenfalls in Frankfurt, auf dem Peterskirchhof, 1510. Das Wimpfener (Taf. 11), jetzt auf fünf Figuren reduziert, ursprünglich sechsfigurig, muß in den nächstfolgenden Jahren entstanden sein. Das Mainzer, gegenüber der Jesuitenkirche St. Ignaz, sechsfigurig, nach 1519; die Inschrift lautet: a. d. 1519 uff den 21. Tag des Monats Septembris ist gestorben der ersame Meister Hans Backoffen von Sultzpach, Bildhauer, dernach uff den 25. Tag des Monats Oktobris ist gestorben Catharina Fustin sein ehelichen Husfrawe, welch dies Crucifix aus ihrem Testament haben lassen machen, denen Gott genedig und barmhertzig syn wolle. Amen.

Daß der Künstler, dem so umfangreiche Unternehmungen anvertraut wurden und dem seine Geschäftsbilanz ein so großes und kostbares Geschenk seinen Mitbürgern zu vermachen erlaubte, Meister einer sehr großen Werkstatt gewesen sein muß, versteht sich von selbst. Sonderbar müßte es zugehen, wenn sich nicht anderes noch, bisher unerkannt, von ihm erhalten hätte.

Ferner zeigen uns bereits die oben genannten Denkmäler, trotz der Enge des Darstellungskreises, Backofen als einen jener Künstler des frühen XVI. Jahrhunderts, die mit angestrengtem Eifer einen neuen Stil sich zu erringen trachteten; und sie zeigen ihn darin in hohem Grade selbständig. Ich glaube bestimmt, wären sie inschriftlos auf uns gekommen, so würde die Datierung peinliche Unsicherheit verursachen; meistens wohl würde man sie beträchtlich jünger einschätzen, als sie sind.

Mit der Nachforschung nach bisher unerkannten Werken Backofens werden wir naturgemäß zuerst in Mainz beginnen.

Im dortigen Dome steht die stolzeste Reihe von Grabdenkmälern, vom XIII. Jahrhundert ab, die Deutschland besitzt. Drei von ihnen könnten nach ihrer Zeitstellung für Backofen in Frage kommen: das Denkmal Bertholds von Henneberg (gest. 1504) (Taf. 12), das Jakobs von Liebenstein (gest. 1508) (Taf. 13), das Uriels von Gemmingen (gest. 1514) (Taf. 14). Zunächst mag uns das letztere allein beschäftigen, da es zeitlich in der Mitte zwischen den großen Kreuzigungen liegt und etwaige Berührungspunkte am deutlichsten erkennen lassen müßte.

Fragen wir, was uns am Gemmingendenkmal, gemessen an dem Gleichzeitigen und unmittelbar Vorangehenden in der deutschen Plastik, als besonders bezeichnend erscheint, so werden wir sagen: die intensive malerische Empfindungsweise. Sie ist in der deutschen Plastik dieser Zeit nicht neu überhaupt. Denken wir unter verwandten Aufgaben etwa an Riemenschneiders Bischofsgräber im Dom zu Würzburg oder an Päuerleins Hohenzollerndenkmal in Augsburg und sein Reichenaudenkmal in Eichstätt, so sind auch diese gewiß malerisch zu nennen. Aber um wieviel geht darin das Mainzer Denkmal über sie hinaus in der Einheitlichkeit wie in der Kraft der Ausdrucksmittel! Was malerischer Stil in der Plastik sei, brauche ich hier nicht weitläufig zu erörtern. Er kann verschiedenes bedeuten. Unter anderem ist er eines der wirksamsten Mittel, um den Eindruck des Bewegten hervorzurufen. Sofort fällt, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, die tiefe innere Verwandtschaft des Gemmingendenkmals mit den Kreuzigungsgruppen ins Auge. Bei den letzteren ist schon die Gesamtkomposition in ihrem Figurenreichtum aus einer entschiedenst malerischen Tendenz hervorgegangen. Man hatte wohl schon früher die drei Kreuze nebeneinandergestellt oder aber Maria Magdalena zu den althergebrachten Gestalten der Mutter und des Jüngers hinzugesellt; aber beide Motive vereinigt nur in Reliefs oder Altarschreinsgruppen. Indem Backofen diese Anordnung auf die Freigruppe übertrug, gewann er die Möglichkeit zu einer für die Plastik neuen Steigerung der Affekte. Im Vergleich zu der Darstellungsweise des XIII. und XIV. Jahrhunderts sind dabei die Rollen umgekehrt. Dort der Gekreuzigte in gliederverrenkender Todes-

qual, Maria und Johannes in feierlich gemessener Trauergebärde. Hier Christus strack und gerade, er allein in Ruhe, um ihn her die Aufregung. Es ist der Gegensatz des Andachtbildes, das unmittelbar auf Gefühlserregung des Beschauers hinzielt, und der in sich geschlossenen dramatischen Szene.

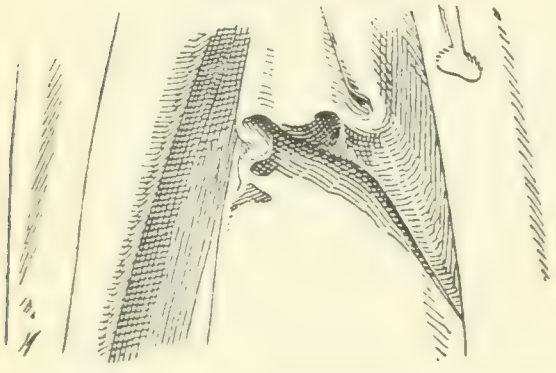
Die Darstellung auf dem Grabmal ist ihrem Gegenstande nach undramatisch. Der Kurfürst kniet in ritueller Andacht vor dem Kreuze, neben ihm stehen zwei heilige Bischöfe (Martin und Bonifaz ?) als Patrone[1]). Und doch werden wir alles eher als feierliche Ruhe auf uns übergehen fühlen. Die Heiligen sind ins Heroische gesteigert, in weiser Gegensätzlichkeit zu der dem Alltäglichen sich nähernden, immer noch würdevollen Bildung des Kurfürsten[2]). Wie sie ihre Bücher, ihre Krummstäbe greifen, den Knienden empfehlend vorschieben, das sind nur leichte Aktionen, aber so ausgeführt, daß sie an eine gewaltige latente Kraft denken lassen. Wie von kurzen, heftigen Windstößen die schweren Gewandfalten durcheinander geworfen; schwarze Schattenflecken rasch mit fahrigen Lichtern wechselnd; kühn zerklüftet die mächtigen Häupter der hl. Bischöfe; endlich der den Sterbenden am Kreuze wehklagend umflatternde Schwarm der Engel. Den Frankfurter Kreuzigungen fehlen die Engel, auf der Mainzer sind sie da, in dreister Grenzverletzung des der Plastik Zukömmlichen. Dann ist noch eine Spezialität in der Gewandbehandlung zu beachten. Sie ist auf der ersten Frankfurter Kreuzigung noch nicht sehr ausgeprägt, schärfer auf der zweiten, zunehmend auf dem Gemmingendenkmal, ein wenig schon manieristisch an dem posthumen Werk bei St. Ignazius.

---

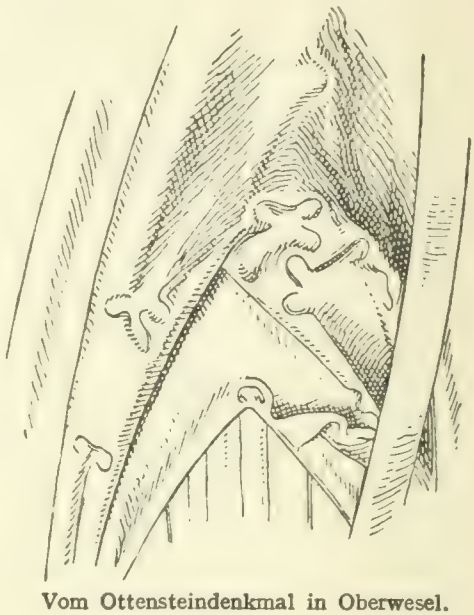
[1]) Der von der Mitte des XVI. Jahrhunderts ab so überaus beliebte Gegenstand war damals ungewöhnlich. Er scheint aus der Malerei auf dem Wege durch das Votivrelief in die Grabmalsplastik eingedrungen zu sein. (Vgl. in Mainz das nach 1485 ausgeführte Relief im Kreuzgang von St. Stephan.) Das früheste künstlerisch bedeutende Beispiel, an das ich mich erinnern kann, ist das große Hohenzollerndenkmal von 1505 im Dom zu Augsburg. Besteller des Gemmingendenkmals war Albrecht von Brandenburg. Also ein auf die Stellung des Programms einwirkender persönlicher Zusammenhang wohl möglich.

[2]) Der Kopf neu.

Diese Eigentümlichkeit besteht darin, daß der Rücken eines Faltenzuges an einigen Stellen in zitternde, kräuselnde Bewegung gerät, ferner daß am Anfang eines Faltentales ein mehrfach geteilter Knick in Form eines Zweiblatts entsteht, ein Beispiel von der Maria der zweiten Frankfurter Kreuzigung, womit man etwa den Mantel Gemmingens vergleichen wolle. Etwas dieser Behandlungs-



Von der Gruppe des Peterskirchhofs in Frankfurt.



Vom Ottensteindenkmal in Oberwesel.

weise Ähnliches findet sich zuerst bei den Malern und Zeichnern; bei Dürer z. B. schon in der Apokalypse und der großen Passion; bei den Bildhauern kommt es nach 1520 in Mode; vorher habe ich es nirgends als in dem uns eben beschäftigenden Denkmälerkreis gefunden.

Meines Erachtens kann schon an diesem Punkte der Untersuchung als Urheber des Gemmingendenkmals mit Bestimmtheit Backofen genannt werden. Abschließende Bestätigung bringt der Vergleich der Kruzifixe: sie sind alle vier so gut wie identisch. Man nehme selbst eine so geringfügige Einzelheit, wie am Lendentuch den in der Richtung auf den Nabel nach oben gezogenen Bausch.

Erst das Gemmingendenkmal gibt von der Kunst Backofens einen vollen Begriff. Es zeigt, verglichen mit den Kreuzigungen, innerhalb der Stilgleichheit die höhere Frische und Unmittelbarkeit. Gerade die beiden urkundlich beglaubigten Stücke, die zweite Frankfurter Kreuzigung und die Mainzer, sehen am meisten nach Ge-

sellenhand aus, was bei dem letzteren nach der Art der Entstehung auch an sich wahrscheinlich ist. Backofen wird Modellskizzen hinterlassen haben, die Ausführung folgte nach seinem Tode.

Derselbe Meister, aus dessen Hand das Gemmingendenkmal hervorgegangen ist, hat auch das Jakobs von Liebenstein geschaffen (Taf. 13). Die Verschiedenheit des Gegenstandes macht den Vergleich nicht ganz leicht. Zwar glaube ich, wenn ich eine tiefe geistige Verwandtschaft erkenne, daß ich mit diesem Eindruck nicht allein bleiben werde. Aber wir fühlen uns gegen Argumente dieser Art mit Recht zur Behutsamkeit verpflichtet und verlangen nach derberen Beweisen. Sie werden nicht fehlen. Man betrachte zuerst in dem die Hauptgestalt umgebenden Rahmenwerk die Konsölchen unter den Statuetten. Sie haben Renaissanceornament, und es ist genau dasselbe wie am Gemmingendenkmal. Nur daß es an dem jüngeren Werk nicht mehr, wie hier, bloß verstohlen eingeschoben wird, sondern mit Zuversicht sich ausbreitet. Nirgends in Mainz und in einem weiten Umkreise um Mainz ist in so frühen Jahren sonst eine Spur von Nachahmung der Italiener zu bemerken. Man betrachte zweitens den Krummstab in der Hand des Kirchenfürsten mit dem höchst individuell behandelten Blattwerk; er wiederholt sich im kleinen bei den Bischofsstatuetten des Rahmenwerks, er wiederholt sich im großen bei den Patronen Gemmingens, fünfmal dasselbe Modell ohne Veränderung. Offenbar hatte Backofen keine kunstgewerblichen Interessen, es genügte ihm, seine Erfindungsgabe einmal angestrengt zu haben, dies für allemal[1]). Man beachte drittens die nackten Flügelknaben. Sie stammen sichtlich vom italienischen Putto, der bekanntlich das erste ist, was die Deutschen sich aus dem Formenvorrat der Renaissance aneignen, vereinzelt schon vor 1500. Auf dem Gemmingendenkmal wimmelt es von Putten, und sie zeigen eine so ausgeprägte persönliche Auffassung des nackten Kinderkörpers, daß man meint, allein aus ihnen müsse der Meister wiedererkannt werden können. Und in der Tat nun: die (antike!) Inschrifttafel zu Füßen Liebensteins wird von zwei Putten aus derselben Familie getragen! Der

[1]) Als Gegenbeispiel Riemenschneider, der die Krummstäbe stets variiert, während ihre Träger über einen gleichförmigen Typus nicht hinauskommen.

Naturalismus des XV. Jahrhunderts im Norden war in der Bildung des Kindeskörpers — es handelt sich noch wesentlich um das Christkind — von anfänglicher Magerkeit und Häßlichkeit nach und nach zu einer immer noch lebenswahren, aber sehr anmutigen Darstellung der weichen und unfertigen Form gelangt. Dagegen der Renaissanceputto der Deutschen erwächst nicht aus der Naturbeobachtung, er wird nach einem übernommenen Schema geformt. Beachten wir nun, wie Backofen demselben in seiner Weise Leben einflößt: pralle Muskeln, gespannte Haut, grobe Füße, ältliche, seltsam verkniffene Gesichter; kurz, das Gegenteil von kindlicher Weichheit und Zartheit.

Ich nannte oben als drittes Kurfürstendenkmal, das nach seiner Zeitstellung noch für Backofen in Frage kommen könnte, dasjenige Bertholds von Henneberg (gest. 1504). Dieses gilt nun freilich seit geraumer Zeit für eine »unverkennbare« Arbeit Tilmann Riemenschneiders. Die Attribution scheint von Fr. Schneider herzurühren; Bode hat ihr allgemeine Anerkennung verschafft. Die von mir (»Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst«) veröffentlichten großen Photographien gestatten genauen Vergleich mit den zwei sachlich und zeitlich zunächst in Betracht kommenden authentischen Arbeiten Riemenschneiders, den Denkmälern des Fürstbischofs Scherenberg (etwa 1498) und des Fürstbischofs Bibra (etwa 1519) im Dom zu Würzburg. Zeitlich steht das Hennebergdenkmal zwischen diesen in der Mitte. Legen wir in dieser Folge die Abbildungen nebeneinander, wie springt da sofort das Mainzer Denkmal aus der Reihe heraus! Die beiden Würzburger, obgleich durch 20 Jahre voneinander getrennt, weichen nur im Rahmenwerk (hier allerdings erheblich) voneinander ab; in den Hauptfiguren volle Übereinstimmung der Empfindung wie der Durchbildung; Riemenschneiders plastischer Stil ist in einem Stadium der Unveränderlichkeit angelangt[1]). Dagegen auf dem Mainzer: wieviel energischer der Rhythmus, wieviel malerischer die Gruppierung der

[1]) Nach meiner Überzeugung rührt übrigens am Bibradenkmal auch nur die Hauptfigur nebst den zwei kleinen Heiligen unmittelbar von Riemenschneider her, die zum erstenmal in dieser Werkstatt renaissancemäßig durchgeführte Architektur und die Putten von einem jüngeren Gehilfen.

Massen. Quer durch die Höhenentwicklung dreimal tiefe Schattenakzente. So nervige Greifhände als die, mit denen Kurfürst Berthold sein Gebetbuch umspannt, sucht man bei Riemenschneider überall umsonst. Und nun der uns schon wohlbekannte Bischofsstab[1]) in drei Exemplaren, wenn man die Statuetten des Rahmenwerks hinzunimmt, und die ebenso wohlbekannten Putten! Backofen hat es uns wirklich nicht schwer gemacht, ihn zu erkennen[2]).

Schließlich erwähne ich, als den drei Denkmälern des Mainzer Domes gemeinsam, die gegen das Gotische speziell neue Auffassung des Verhältnisses von Körper und Gewand. Alle gotischen Gestalten, auch die spätesten und freiesten, wie die Riemenschneiders, sind und bleiben Draperiefiguren, d. h. die Gewandung ist das Maßgebende für den Eindruck, und der Körper verschwindet hinter ihr, wie etwas vergleichsweise Wesenloses; jedenfalls ist sie das, was in der Phantasie des Künstlers zuerst Gestalt gewinnt. Backofen ist der erste deutsche Plastiker, der den Körper zuvor fühlt, der ihn als das Bedingende, und das Gewand, wie reich immer, als das Bedingte darstellt. Im Henneberg rüttelt er noch an der alten Schranke; im Liebenstein ist sie gefallen. In heiterer Sicherheit steht der Kirchenfürst da, in vollkommen natürlicher, freier, dem Beschauer faßlich gemachter Gewichtsausgleichung der Teile. Seit langer Zeit zum erstenmal eine deutsche Arbeit ohne jeglichen Rest von Spießbürgerlichkeit. Und schließlich, im Gemmingendenkmal, der Schritt ins Heroische.

---

[1]) Die Platte des eigentlichen Grabes ist noch erhalten. Sie gibt noch einmal die Bildnisfigur des Verstorbenen. Aber ganz deutlich nicht von Backofens Hand. Und sogleich hat auch der Hirtenstab ein ganz anderes, spätgotisches Gepräge.

[2]) Trotzdem war die bisherige Zuschreibung an Riemenschneider, wie mich dünkt, nicht ganz auf falscher Fährte. Wenn ich mich frage, aus welcher Schule wohl Backofen hervorgegangen sein möchte, so weiß ich keine zu nennen, die besser dazu paßte als die unterfränkische. Auch ein äußerlicher Umstand scheint dies hypothetisch zu bestätigen. Sein Geburtsort war, laut der Testamentsinschrift, Sulzbach. Es gibt in Deutschland zwar ein halbes Dutzend Orte dieses Namens. Aber nur einer steht in näherer Beziehung zu Mainz: das Sulzbach bei Aschaffenburg, auf kurfürstlichem Territorium gelegen.

Was ich über Backofen gesagt habe, wird manchem Leser so geklungen haben, als müsse nun der Schlußsatz lauten: Backofen war der erste Renaissancebildhauer in Deutschland. Ihn als solchen zu proklamieren, ist meine Absicht nicht. Wo ist aber dann sein Platz in der Stilbewegung seiner Zeit? Wir treten mit dieser Frage auf ein Gebiet peinlichster Unsicherheit der Grundbegriffe. Es wird mir nicht möglich sein, meine Meinung über Backofen zu begründen, wenn ich nicht zuvor meine Stellung zu diesen Grundbegriffen formuliert habe. — Was ist Renaissance? Was ist Spätgotik? Die eine Frage ist von der andern nicht zu lösen. Es gibt unerschrockene Pragmatiker, welche alles, was man früher Spätgotik nannte, jetzt zur Renaissance schlagen wollen; es gibt andere, in deren Augen noch das ganze XVI. Jahrhundert von Spätgotik erfüllt ist, wenn auch unter einer Renaissanceverkleidung. Ich kann mich weder zu den einen noch zu den anderen halten. Der Erbfehler ist, daß man es mit einem einfachen Entweder-Oder zu tun zu haben meint. Ich finde im XV. wie im XVI. Jahrhundert Erscheinungen, und zwar in zusammenhängender Reihe, die ohne Gewaltsamkeit oder Gedankenlosigkeit, weder aus dem Stilprinzip der Gotik noch aus dem der Renaissance erklärt werden können. Sie bedeuten ein drittes. Es begleitet und modifiziert die letzte Phase der Gotik, es begleitet und modifiziert erst recht die Renaissance, es führt in gerader Linie zum Barock. Und von diesem Endpunkt aus fällt, wie mich dünkt, ein helleres Licht über den inneren Zusammenhang der Dinge. Die entscheidende Zäsur in der Geschichte der nordischen Baukunst — das ist auch meine Meinung — liegt nicht erst im XVI., sondern schon im XV. Jahrhundert. Unter der Hülle absterbender, aus ihrem Organismus gelöster Formeln regt sich ein starkes neues Leben. Aber man verkennt völlig das Gesetz desselben, wenn man es für wesensverwandt mit derjenigen Kunst ansieht, deren Achse zwischen Brunnelleschi und Bramante liegt und die allein Renaissance heißen darf; es ist wesensverwandt mit dem Barock. Entschließt man sich, unter »Barock«, wozu die Ansätze auch schon mehrfach gemacht sind[1]),

[1]) Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst II, S. 190.

nicht mehr bloß einen zeitlich bestimmten Stil zu verstehen, sondern erkennt man darin ein allgemeineres Stilprinzip, das, ein eigenes Formensystem entbehrend, eines jeden historischen Stils sich bemächtigen kann, so wird der Begriff erst fruchtbar. Nach meiner Auffassung sind Renaissance und Barock sich nicht gefolgt, sie gehen von Anfang an nebeneinander her und scheiden die nachmittelalterliche Kunstwelt so: Renaissance ist, im Bunde mit der nach ihr genannten Kultur, der Stil Italiens; Barock ist das spontane neuzeitliche Produkt derselben nordischen Völker, die im Mittelalter den romanischen und gotischen Stil geschaffen hatten. Gleichwie die späte Gotik Italiens latente Renaissance ist, so ist die späte Gotik der Germanen latentes Barock. Im XVI. Jahrhundert in Deutschland begegnen sich beide. Man rede nicht länger von spätgotischer Rückständigkeit als dem Hindernis eines reineren Verständnisses der Renaissance: was der Renaissance in den Weg trat, war nicht die tote Gotik, sondern das sehr lebendige Barock. Die echte Renaissance hat es in Deutschland nur zu vorübergehenden und auch da nur zu halben Siegen gebracht. Kongenial wurde sie den Deutschen erst, wenn sie sich mit dem Barock verbündete. Dies geschah schon bei den ersten Versuchen der Annäherung an die Welschen; man nehme als Beispiele die Hofgalerie in der Bischofsresidenz zu Freising, den Domkreuzgang zu Regensburg, den St. Kiliansturm in Heilbronn und die ganze Reihe der ersten sogenannten Renaissancegrabmäler. Wie sind hier mit sicherem Instinkt alle barocken Elemente der oberitalienischen Frührenaissance herausgefunden! Daneben blieb ein wirklicher Renaissancebau, wie die Residenz in Landshut, ganz ohne Wirkung.

Nach dieser Zwischenbemerkung dürfen wir zu Backofen zurückkehren. Die Frage, wo sein stilgeschichtlicher Platz sei, beantwortet sich nun von selbst. Es ist genau der Punkt, wo Spätgotik und Barock sich die Hand reichen — an der Renaissance vorbei. Ich sage das, trotzdem Backofen einer der allerersten ist, der, nach Ausweis seiner Ornamentik, mit der italienischen Kunst Fühlung gesucht hat[1]). Die einzige Wirkung derselben auf ihn ist die,

[1]) Bezeichnend für Backofens Stellung zur Renaissance sind die am Sockel des Gemmingendenkmals, zu beiden Seiten der Inschrifttafel, mit

daß er noch schneller das letzte welke Herbstlaub der Gotik von seinem frischen Saftes vollen Stamme abschüttelt.

Wie es aussieht, wenn Deutsche dieser Zeit ihr Verhältnis zur Renaissance positiv nehmen, zeigt der Altersstil Peter Vischers und der seiner Söhne: sie nehmen, soweit sie es vermögen, die Richtung aufs Klassische. Vischer und Backofen sind nicht nur die stärksten Potenzen der deutschen Bildhauerkunst ihrer Zeit, sie sind auch deren äußerste Gegenpole. Nur einen Zeitgenossen gibt es, dem Backofen innerlich ganz nahesteht[1]), der ist aber nicht unter den Bildhauern zu suchen: es ist Matthias Grünewald. Zu erörtern, ob es der deutschen Kunst nicht besser gewesen wäre, sie hätte sich niemals mit der Renaissance eingelassen, ist müßig. Denn es war nach der historischen Lage eine Notwendigkeit. Wirklich wichtig ist aber, festzustellen, was die deutsche Kunst vor der Dazwischenkunft der Renaissance war. Hier werden immer Grünewald und Backofen die Hauptzeugen sein.

Die umfassende Tätigkeit, die wir für die letzten 15 Lebensjahre Backofens nachweisen konnten, hat eine mit tüchtigen Gesellen reich besetzte Werkstatt zur Voraussetzung. Schon um dieses äußeren Umstandes willen kann Backofens Einfluß auf die zeitgenössische Kunst kein geringer gewesen sein. Aber mit der Ausbreitung stellte sich naturgemäß auch Verflachung und Mischung mit anderen Manieren ein. Ich nenne im folgenden einige Arbeiten, bei denen der Zusammenhang mit dem Meister unzweideutig und noch aus erster Hand ist.

In Mainz selbst, und zwar im Dom, das Votivrelief des Scholastikus Dietrich von Zobel, errichtet 1526. Breite Renaissancekonsole, kein Rahmenwerk. Thomas kniet vor dem Auferstandenen.

---

großer Willkür eingeschalteten Kapitelle. Ihnen liegt nicht ein Muster aus der italienischen Renaissance, sondern eines aus der spätesten Antike, noch wahrscheinlicher ein karolingisches, zugrunde. Einstreuung romanischer Formen kommt auch sonst im frühesten Stadium der deutschen Renaissance öfters vor; sie galten als Äquivalente der Renaissance.

[1]) Und auch äußerlich: sie dienten demselben Herrn, Albrecht von Brandenburg. Daß sie nicht unwahrscheinlich auch nahe Landsleute waren, wurde oben besprochen, worauf ich aber kein Gewicht legen will.

Der Mantelzipfel des letzteren von einem schwebenden Putto in die Luft gehoben. Ein zweiter, auf der Mandoline klimpernd, hinter Thomas. Die phantastisch verwegene Komposition könnte noch auf Backofen selbst zurückgehen. Die Bildung der Putten und das Ornament lassen einen jüngeren Künstler erkennen, der in die Renaissance schon tiefer eingedrungen ist als der Meister. Der Kopf Christi unverkennbar inspiriert von dem großartigen romanischen Weltenrichter aus der Schule des Naumburger Meisters (jetzt über dem Ostportal).

Noch unveränderter ist Backofens Art in zwei hervorragend schönen Bildnisepitaphen der Liebfrauenkirche in Oberwesel. Das ältere derselben ist für mich unzweifelhaft sogar ein eigenhändiges Werk Backofens. Ich meine das Epitaph des 1515 verstorbenen Kanonikus Petrus Lutern. Alle Qualitäten der Mainzer Kurfürstengräber kehren gleichartig und gleichwertig wieder. Zweitens das Ottensteinische Doppelepitaph gleich nach 1520. Die Anlehnung an Backofen sehr ausgeprägt (s. die Faltenmotive S. 136); aber die weichere Anmut des Ganzen verbietet, wie schon das Datum, an den Meister selbst zu denken.

Die große Statuenfolge an den Hochwänden des Domes zu Halle a. S., Christus und die Apostel. Einen Schüler Backofens hier zu finden, hat nichts Überraschendes. Denn der Bauherr war der Kurfürst von Mainz, Albrecht von Brandenburg. Die Kirche ist sehr schnell zu Ende gebaut, 1520—1523; die Ausstattung trägt die Daten der nächsten Jahre. Hände, Gewandstil, dekoratives Beiwerk lassen keinen Zweifel über die Herkunft. Ich würde nicht widersprechen, wenn man denselben Schüler wiedererkennen wollte, der die Kreuzigung bei St. Ignatius nach des Meisters Tode auszuführen bestimmt wurde.

Backofensche Anklänge bei Bildschnitzern fand ich auf dem (irrig Riemenschneider zugeschriebenen) Marienaltar der Jakobskirche in Rothenburg o. T., auf einem Altar in Wimpfen am Berg und besonders im Mainzer Dom in den drei ganz ausgezeichneten Schnitzbildern des vorderen Altars in der ersten (von West gerechnet) Kapelle am nördlichen Seitenschiff. Die Backofenschen Elemente verbinden sich hier aber überall mit fremden.

Es scheint nicht, daß Backofen Bildschnitzer in seiner Werkstatt gehabt hat, er ist durch und durch ein Künstler für den Stein.

Die umfangreichste auswärtige Arbeit der Werkstatt vermute ich in Speier. Sie schmückte den Kreuzgang des Domes und ist mit diesem untergegangen. Unter den spärlichen Trümmern von Bildwerken, die jetzt an der Außenwand des südlichen Seitenschiffes eingemauert sind, befinden sich zwei Pilaster von einem zerstörten Epitaph, welche, bis auf einige geringfügige Auslassungen, sich als genaue Abschriften der Pilaster am Mainzer Gemmingendenkmal erweisen. Selbst die Wappenschilder sind strikt kopiert. Die Tätigkeit der Backofenschen Werkstatt in Speier ist also gesichert. Aus Urkunden erfahren wir aber noch anderes[1]). In der Mitte des Kreuzganges stand der größte und merkwürdigste aller deutschen Ölberge. Zentral disponiert, unter einer offenen sechseckigen Halle. Den ersten Auftrag hatte Hans von Heilbronn erhalten, der aber die Speierer in Stich ließ. Wirklich ausgeführt ist er von einem Lorenz von Mainz. Die Kombination mit der obigen Feststellung ergibt sich von selbst. Die auf der Bibliothek in Göttingen erhaltenen Zeichnungen[2]) des XVII. Jahrhunderts zeigen eine aufs höchste malerische Komposition; stilistische Einzelheiten lassen sie natürlich nicht erkennen.

---

[1]) Schwarzenberg, Der Dom zu Speier II (1902), S. 465.

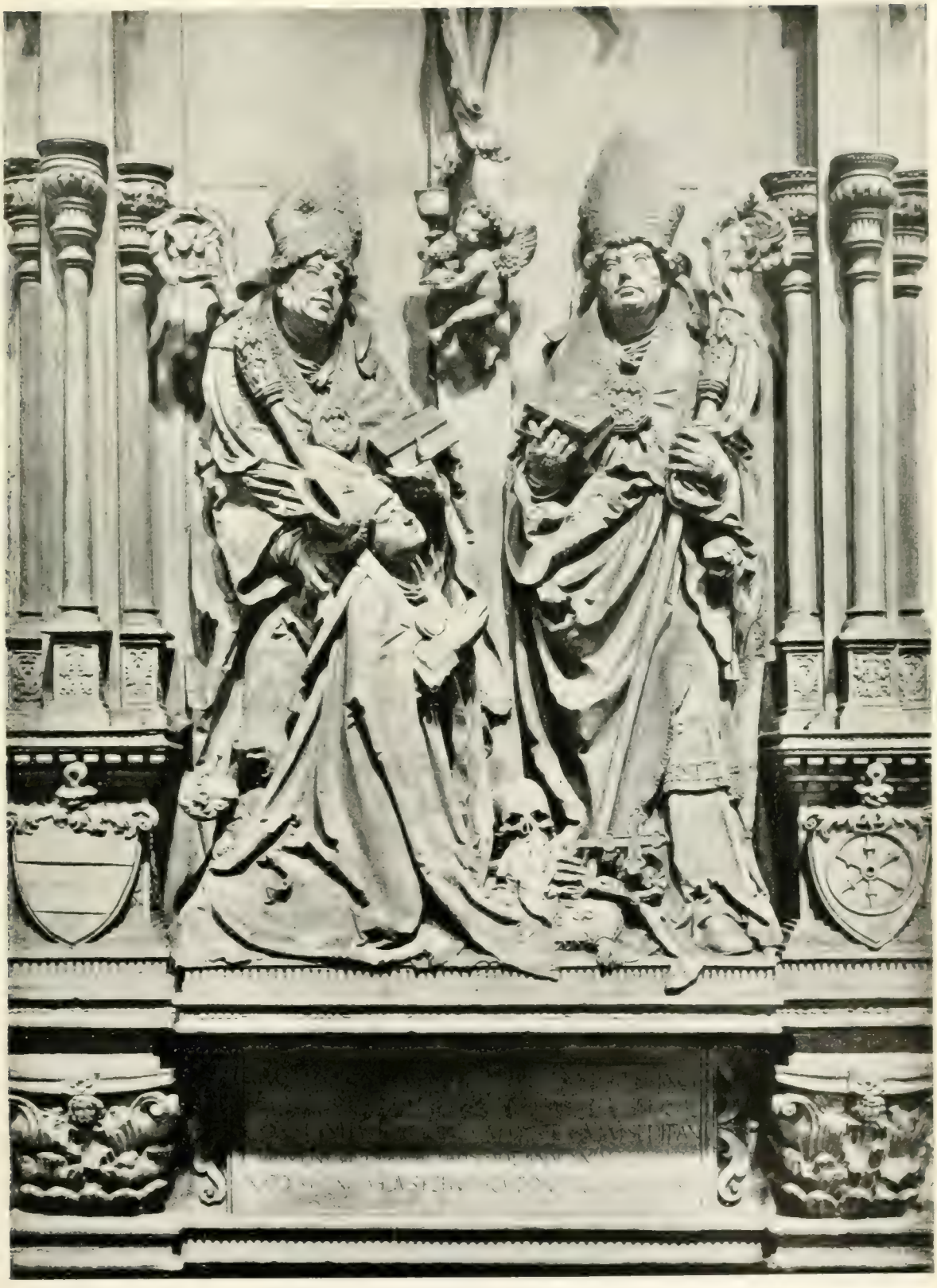
[2]) Reproduziert in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1897, S. 30 und in den Baudenkmälern der Pfalz IV, 1898.

Frankfurt: Domhof, Kreuzigungsgruppe von Backofen

Wimpfen am Berg: Der Kopf Christi aus der Kreuzigungsgruppe von Backofen

Dom zu Mainz: Hennebergdenkmal von Backofen

Dom zu Mainz: Liebensteindenkmal von Backofen



Dom zu Mainz: Gemmingendenkmal, unterer Teil

DIE KRISIS DER DEUTSCHEN KUNST
IM XVI. JAHRHUNDERT

1913

Vortrag im Städelschen Museumsverein in Frankfurt a. M.

Die Geschichte der menschlichen Phantasiearbeit, der Kunst, verläuft in wesentlich anderen Formen als die Geschichte der auf Verstand und Wissen beruhenden Geistestätigkeit. Diese ist fortlaufende Addition; das Zeitmaß des Fortschrittes wechselt wohl zwischen schnell und langsam, aber immer ist es Fortschritt. Die Fortschritte der Wissenschaft und Technik lassen sich sozusagen kapitalisieren, die Fortschritte der Kunst nicht. Oder doch nur insoweit, als sie zugleich Wissen und Technik sind. Die Kunst muß immer wieder von vorn anfangen, denn ihre Aufgabe ist's, das wechselnde innere Leben der Zeit als Bild auszukristallisieren, wobei ihr die von früheren Zeiten errungenen Werte nur insoweit nützen, als sie sie umbildet und sich assimiliert. Die Fähigkeit, diese Aufgabe zu erfüllen, ist aber offenbar nicht konstant. Wir haben den Eindruck, daß in der Kunst es Zeiten der Blüte und Zeiten des Verfalls gebe. Leicht zu erklären ist das nicht. Wenn wir überzeugt sind, daß die Kunst zwar ein Spiel, aber keine Spielerei, zwar ein Schein, aber doch sehr wirklich, zwar ein Überfluß, aber doch ganz unentbehrlich ist; wenn wir wissen, daß schon die Höhlenmenschen vor dreißigtausend Jahren Kunst geübt haben, und glauben, daß der letzte Dichter der letzte Mensch sein wird — woher kommt dann das sehr ungleiche Funktionieren der kunsterzeugenden Seelenkräfte? dieser Wechsel von Blüte und Verfall?

Eine sehr einfache und radikale Erklärung gibt eine Lehre, die vor einiger Zeit erst aufgetaucht ist und, wie es scheint, nicht wenig Anhänger sich erworben hat: sie durchhaut den Knoten, indem sie die Tatsache selbst leugnet. Es gebe im kunstgeschichtlichen Verlauf, so behauptet sie, gar keine Höhen und Tiefen, Blüte- und Verfallzeiten; was einer subalternen Auffassung so erscheine, erweise sich einer höheren wissenschaftlichen Betrachtung als eine in ununterbrochener Stetigkeit abrollende Entwicklung, in der auf jedem Punkte alles gleich notwendig und immer gleich wertvoll sei. Es dürfte dann natürlich auch von keiner Krisis gesprochen werden, mein Vortrag wäre von vornherein auf einen falschen Grund gestellt.

Es ist kaum zu sagen nötig, daß die neue — wenigstens für die Kunstgeschichte neue — Evolutionstheorie zustande gekommen ist unter dem Einfluß naturwissenschaftlicher Analogien. Ich beabsichtige selbstverständlich an dieser Stelle keine eingehende Auseinandersetzung. Solange wir daran festhalten, daß der Begriff der Gesetzlichkeit in der Geschichte nicht das bedeuten kann wie in der Natur, so lange muß dasselbe vom Entwicklungsbegriff gelten. Die geschichtliche Wirklichkeit, so wie wir sie allein kennen, ist eine unlösliche Ineinanderschiebung von Notwendigkeit und Freiheit, von Entwicklung und Verwicklung, von Kontinuität und Diskontinuität. Auf die Kunstgeschichte angewendet heißt das: alles Geschehen in ihr ist ein Zusammenwirken innerkünstlerischer und außerkünstlerischer Komponenten. Ihre Stellung zueinander ist in jedem Augenblick eine neue, geradeso noch nie dagewesene. Wird die Spannung zwischen beiden so groß, daß die innere, d. i. die innerkünstlerische Kraftlinie von ihrem logischen Ziel abgedrängt wird, so entsteht das, was wir eine Krisis nennen.

Unter den vielen, welche die Geschichte der deutschen Kunst durchzumachen gehabt hat, ist die Krisis des 16. Jahrhunderts die größte und folgenschwerste; wir dürfen sagen, daß wir noch heute unter ihrer direkten Wirkung stehen.

An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert stand die deutsche Kunst so voll im Saft wie vorher nur einmal, im 13. Jahrhundert, und nachher nie wieder. Wie niemals wieder war in dieser Zeit die deutsche Kunst volkstümlich, insofern alle gesellschaftlichen Schichten an ihr teilhatten und in einem gleichgestimmten Gefühl sich in ihr begegneten. Niemals hat das Bildungsprivileg für unsere Kunst so wenig bedeutet und standen sich kirchliche und profane Kunst in der Ausdrucksweise so nahe. Ganz überraschend sind die Zahlen der Statistik. Um irgendein Beispiel herauszugreifen: die Stadt Erfurt, nach heutigen Begriffen gerade nur eine Mittelstadt, besaß achtzig Kirchen und Kapellen, und jede war mit Kunstwerken gefüllt, Kunstwerken, die keineswegs bloß der Devotion dienten, sondern ebensosehr Denkmäler des Familiensinnes und des Korporationsgeistes waren. Aus dem damaligen Besitz einer größeren städtischen Pfarrkirche würde sich heute

ein ganzes Museum zusammenstellen lassen. Und wie sehen die Landkirchen dieser Zeit aus? Mindestens drei Altäre waren vorhanden, ein Hauptaltar und zwei Nebenaltäre, ein jeder reich mit Schnitzbildern und bemalten Flügeln ausgestattet; an der Decke des Altarhauses Freskogemälde; in der Sakristei ein oft sehr auserlesenes Gerät und Parament; am Fußboden und an den Wänden Grabdenkmäler des örtlichen Adels, manchmal in den besten Werkstätten der benachbarten Städte angefertigt; draußen vor der Kirche regelmäßig ein Ölberg und eine Kreuzigungsgruppe. Die wenigen heute noch einigermaßen vollständig erhaltenen Exemplare solcher Dorfkirchenausstattungen, wie etwa Pipping bei München oder Kronberg bei Frankfurt, erfüllen uns mit Staunen; damals aber gab es dergleichen Hunderte. Denken wir dann noch an die elementar vordrängende Bilderlust, die im 15. Jahrhundert zur Ausbildung des Holzschnittes und Kupferstichs führte und in der, wenn auch oft in derber Form, unendlich viel mehr Geist steckte als in dem mechanischen Illustrationswesen, durch das heute die rohe stoffliche Neugier befriedigt wird, so können wir nur sagen: wir sind heute vergleichsweise Bettler und Barbaren. Wir wollen es nicht verkennen, die künstlerische Massenproduktion jener Zeit hatte auch ihre Gefahren; als Ganzes, in der Leistung wie in der Wirkung, muß sie uns enorm imponieren.

Auf die volkstümliche Kunst des 15. Jahrhunderts kam in den drei ersten Dekaden des 16. Jahrhunderts die eigentlich große Zeit, über die ich weiter nichts zu sagen nötig habe — und auf diese folgte sofort eine ungeheure Senkung der Kurve. 1528 starb Dürer, 1529 starben Grünewald und Peter Vischer, 1531 Riemenschneider und Burckmair, 1532 verschwand zum zweitenmal und nun auf Nimmerwiedersehen Holbein aus seinem Vaterlande, er, der am meisten dazu berufen gewesen wäre, das Problem der Renaissance im deutschen Sinne zu lösen; Cranach und Baldung lebten länger, bis gegen Ende der vierziger Jahre, waren aber mit ihrer Altarskunst schon auf abschüssiger Bahn. Dann die Angehörigen der jüngeren Generation, die Söhne Vischers, die Schüler Dürers usw., sie haben um 1530, längstens 1535 ihre Erbschaft

auch schon verbraucht. Schnell und gründlich vollzieht sich in der Malerei wie in der Bildhauerkunst der Übergang zu einem geistesarmen Epigonentum.

Die Architektur hatte sich zum Niedergang schon früher geneigt. Denn Niedergang ist es doch, daß in der Hauptgattung der monumentalen Baukunst, in der Kirchenbaukunst, ein so gut wie vollständiger Stillstand eintrat. Es war dies schon am Vorabend der Reformation geschehen und dauerte fast bis zum Ende des Jahrhunderts fort, auf katholischer Seite nicht weniger als auf protestantischer. Die Profanarchitektur blieb rege; aber sie war nicht monumental. Das Heidelberger Schloß, das fast die einzige Ausnahme darstellt, ist kaum das Werk eines Deutschen. Was wir in der Architektur des 16. Jahrhunderts frühe Renaissance nennen, ist im Grunde nur ein erweitertes Kunsthandwerk, zwischen den beiden großen Idealismen der mittelalterlichen Gotik und der italienischen Neoantike eine sicher liebenswürdige, aber sicher auch recht kleinbürgerliche Figur. Wenn wir sonst als Kennzeichen der Renaissance eine erhöhte Geltendmachung des Individuums ansehen, so ist diese deutsche Renaissancearchitektur mit Fug und Recht anonym, denn sie ist auch in ihrem inneren Wesen unpersönlich.

Wirkliche Architekten treten erst am Schluß des Jahrhunderts wieder auf, und einige von unleugbarer und ernster Bedeutung, wie Hans Schoch, Jakob Wolff, Paul Franke, Elias Holl. Die mit ihnen verheißungsvoll aufleuchtenden Anfänge versinken aber schnell wieder in der Nacht des Dreißigjährigen Krieges.

Die Kunst des Mittelalters, auf die wir einen Augenblick zurückschauen wollen, war als vorwaltend kirchliche eine vorwaltend öffentliche gewesen; es hatte, wie die fortschreitende Demokratisierung ihres Charakters es handgreiflich zeigt, wirklich das ganze Volk hinter ihr gestanden. Die Kunst des 16. Jahrhunderts verlor mit der Kirchlichkeit zugleich die Öffentlichkeit, ohne daß ihr an anderer Stelle dafür ein Ersatz geboten wäre. Und nun verkettete sich mit diesem Verlust ganz verhängnisvoll ein zweiter: der Verlust an Volkstümlichkeit. Von der Niederwerfung des Bauernkrieges ab, nicht allein durch ihn veranlaßt,

aber sicher sehr beschleunigt, begann die Verschiebung der Gewichte in der sozialen Ordnung, die wir alle kennen. Es ist merkwürdig, wie prompt die Kunst darauf reagiert. Ich nenne als leicht zu überschauende Belege die beiden großen populären Gattungen der Holzplastik und des Bilddruckes in Gestalt des Holzschnittes. Wie schnell verfallen sie! Man kann sagen, daß in dem einen Jahrzehnt von 1500 bis 1510 mehr Holzplastik und vor allem unendlich viel besser produziert worden ist als in dem Halbjahrhundert von 1550 bis 1600. Als Kaiser Maximilian I. auf den Gedanken kam, die Kunst zum Herold seines Ruhmes aufzubieten, da war es ihm das natürlichste und zeitgemäßeste, sich dem Holzschnitt anzuvertrauen; Karl V. oder Ferdinand hätten alles eher gewählt als ihn. Im 15. und frühen 16. Jahrhundert hatte zwischen höfischer und bürgerlicher Kunst ein Unterschied der Gesinnung noch nicht bestanden; mit der Renaissance drang von den romanischen Ländern her eine neue Idee von Vornehmheit ein, bei deren Assimilierung aber, wie wir gestehen müssen, die Deutschen über die äußerste Schale nicht vordrangen. Diese derben Genußmenschen, die an den damaligen Höfen jagten, turnierten und zechten; wie viel oder wenig sie an der höheren Gedankenwelt ihrer Zeit Anteil hatten, ist doch genugsam bekannt Die Kunst, die in diesen Kreisen begehrt und befördert wurde, war eine sinnlich kräftige, einigermaßen prahlerische Repräsentationskunst ohne Mitklingen der tieferen Gemütslagen, hierin das vollendete Gegenteil zu dem, was am Anfang des Jahrhunderts den Deutschen als Wertvollstes erschienen war. Ihr bestes Teil bleibt die unverwüstliche Tüchtigkeit und Gewissenhaftigkeit der handwerklichen Faktur. Ich will nur ein einziges Beispiel aus einer langen Reihe ähnlicher Erscheinungen herausheben: die Wandlung im Typus des Grabmals. Schon in den ersten Dezennien des Jahrhunderts war die Grabkunst stark beschäftigt gewesen, aber das einzelne Denkmal war in der Regel noch von bescheidenem Umfang; es herrschte der Typus des Bildnisepitaphs; die Fähigkeit, kraftvoll und geschmackvoll zu charakterisieren, war verbreitet, ungezählte namenlose Handwerksmeister hatten teil an ihr. Im zweiten Drittel des Jahrhunderts, als sich das Renaissance-

grab durchsetzte, wuchsen Verschwendung wie Prunksucht, aber in umgekehrtem Verhältnis zur künstlerischen Gestaltungskraft. Der Schwerpunkt liegt bei diesem Typus im architektonischen Aufbau und seiner Ornamentierung, das Figürliche aber verfällt öder Banalität, die Porträtgestalten sind selten mehr als fleißige Kostümbilder, die überreichen Reliefs biblischen und allegorischen Inhalts Virtuosenstücke ohne Leben, ohne Liebe.

An den wenigen Höfen, an denen die nordische Renaissancebildung je tiefer und feiner aufgefaßt wurde, entstand alsbald das Verlangen nach Berufung künstlerischer Kräfte aus dem Heimatlande der neuen Kunst. Das ist ein Neues in der deutschen Kunstgeschichte. Zwar schon früher einmal, im 12. Jahrhundert, waren Italiener in ziemlicher Menge in Deutschland beschäftigt worden, aber ohne den Gang der deutschen Kunst tiefer zu beeinflussen. Im 13. Jahrhundert, als es darauf ankam, das in Frankreich entstandene gotische Bausystem kennen zu lernen, wanderten deutsche Bauleute in Scharen dorthin; nach Hause zurückgekehrt, opferten sie in der Reproduktion der fremden Formen doch nicht den eigenen Willen. Jetzt aber galt zum erstenmal der fremde Künstler als solcher und grundsätzlich für den besseren. Dies Vorurteil behielt von nun ab an den deutschen Höfen, wie man weiß, mehrere Jahrhunderte hindurch Bestand. Dagegen war die Zahl der Deutschen, die im 16. Jahrhundert die Renaissancekunst an der Quelle studierten, verhältnismäßig klein, man begnügte sich mit abgeleiteten Erkenntnissen zweiter Hand. Jener bairische Herzog, der im Jahre 1537 einen großen Trupp von Bauhandwerkern aus Mantua nach Landshut berief, tat nur, was die meisten seiner Standesgenossen gern getan hätten, aber nicht oft erreichen konnten. Die meisten dieser als Ratgeber und Entwerfer berufenen italienischen Künstler waren mediokre Leute. Aber sie besaßen die geistige Geschmeidigkeit, mit der deutschen Tradition Kompromisse einzugehen, gerade wie ihre nach Frankreich berufenen — übrigens im künstlerischen Range durchgehend höher stehenden — Landsleute es für das beste hielten. Seitdem wir wissen, daß das Schloß von Chambord, das wir immer als ein besonders bezeichnendes Abbild französischen Wesens angesehen hatten, von

einem Italiener herrührt, werden wir uns leichter in den scheinbaren Widersinn finden, daß unser Heidelberger Schloß höchstwahrscheinlich von keinem Deutschen entworfen ist; und falls etwa doch von einem Deutschen, so von einem ganz kosmopolitisch durchtränkten. Und noch wichtiger als die unmittelbar italienischen waren die italistisch-niederländischen Künstlerkolonien und Importe; in München und Augsburg, in Westfalen und Schlesien, an der ganzen Seeküste von Emden bis Königsberg rührt vieles, was wir zum Besten in unserer späteren Renaissance rechnen, von ihnen her.

Unleugbar ist die Kunst in Deutschland am Ende des Jahrderts eine andere geworden, als sie im Anfang zu werden versprach. Ihre Wurzeln reichen nicht mehr in das Grundwasser des nationalen Lebens herab, und es ist nur folgerichtig, daß sie in so umfassender Weise Fremden zur Ausübung überlassen wird. So wird sie ganz profan, eine Kunst neutraler Augenlust, in einer Zeit, die sonst alles und jedes auf die Religion bezieht, die leidenschaftlich und rettungslos dem langen Glaubenskrieg entgegentreibt. Wie stattlich, selbst glänzend sie noch aufzutreten vermag, sie sagt nur sehr unvollständig die Wahrheit über den inneren Zustand unseres Volkes in jener Zeit.

Daß die Kunst der nachdürerischen Epoche in der Summe Verfall bedeutet, ist heute allgemeines Urteil. Aber es pflegt immer nur ästhetisch, also mit einem schwankenden Maßstab, begründet zu werden. Ich glaube, mit meinen Ausführungen auch objektiv-historisch nachgewiesen zu haben, daß es so ist, daß Verfall vorliegt.

Nun aber erhebt sich die Frage nach dem Warum.

Mit dieser Fragestellung komme ich zum zweiten Teil meiner Erörterungen, mit dem erst sie problematisch werden. Für mich besteht kein Zweifel, daß es nicht im eigenen Kern und Wesen der K u n s t gelegene Ursachen waren, keine inneren Entwicklungsnotwendigkeiten, die die Krisis herbeiführten und sie so unglücklich ablaufen ließen. Wenn die Kunst eines Dürer und Grünewald und ihrer Zeitgenossen, wie wir überzeugt sind, im Gesamtleben der Nation begründet und das organische Produkt

der vorangehenden Entwicklung war, so ist nicht einzusehen, warum sie auf erreichtem Höhepunkte plötzlich abbrechen mußte. Wollte man sagen, es kam daher, daß auf einmal die Talente fehlten, so wäre das keine Erklärung, nur eine Tautologie. Nein, die Erklärung kann nur in der Richtung gesucht werden, daß nicht sowohl in der Kunst selbst als in ihrer geistigen Umwelt Veränderungen vor sich gegangen sein müssen, die unheilbringend in die Welt der Kunst eindrangen, ihren Zusammenhang mit dem allgemeinen Bewußtsein lockerten; und zwar so tief lockerten, daß die bildende Kunst im Gesamtleben unseres Volkes niemals — ja, so ist es leider, niemals — die Bedeutung wiedererlangt hat, die sie im Mittelalter und am Beginn der Neuzeit, bis zu der Krisis, von der wir sprachen, besessen hatte. Die geistige Struktur des deutschen Volkes konnte sich nach und nach so einseitig umlagern, daß selbst ein so durch und durch ästhetisch angelegtes Zeitalter wie das Goethes und Schillers, Mozarts und Beethovens für die b i l d e n d e Kunst vergleichsweise so gut wie unfruchtbar blieb.

Also was waren die Ursachen? Die am öftesten gehörte Antwort lautet: es war die R e f o r m a t i o n. Die einen sprechen sie im Tone bitterer Anklage aus, die anderen als ein verschämtes Zugeständnis. Ich sehe nicht ein, warum hier nicht ein von Beschuldigung oder Rettung absehendes, rein historisches Urteil möglich sein sollte, und will gleich zu Anfang meine Meinung dahin abgeben, daß zwar zweifellos die Reformation mit eine Ursache war, aber daß sie doch als einzige Erklärung nicht genügt. Daß ein in das deutsche Leben so tief und dauernd eingreifendes Ereignis die Kunst hätte unberührt lassen können, ist von vornherein undenkbar. Und nun gar diese deutsche Kunst, sie, die in ihrer ganzen bisherigen Geschichte aufs engste an das Institut der Kirche gebunden gewesen war. Wenn die alte Kirche stürzte, so war es notwendig auch mit der alten Kunst vorbei. Das fühlte auch das katholische Deutschland. Auch hier war die kirchliche Kunst wenn nicht vernichtet, so doch auf den toten Punkt gebracht, über den sie erst hinwegkam, als sie sich ins Schlepptau der romanischen Gegenreformationskunst begab. Die deutsche Reformation war an sich nicht kunstfeindlich — die gelegentlichen

Aufwallungen der Bilderstürmer sind unter anderem Gesichtspunkte zu beurteilen —, sie hat die Hinterlassenschaft des Mittelalters sogar schonender behandelt als der Neukatholizismus, woher es z. B. kommt, daß wir heute intakte mittelalterliche Altäre weitaus am häufigsten in protestantischen, genauer lutherischen, Landschaften finden, in Altwürttemberg, Sachsen, Mecklenburg und Holstein. Aber — dies waren für den Protestantismus doch nur Antiquitäten. In seinem eigenen Ideenkreise war nichts, das nach bildkünstlerischem Ausdruck verlangt hätte. Wenn er nach Abbruch der alten Traditionen eine neue kirchliche Kunst sich hätte aufbauen sollen, auf welchem Boden und aus welchen Stoffen hätte das geschehen können? Daß eine Kirche, welche Mythologie und Symbolik, also die beiden Hauptquellen der mittelalterlichen Kunst, für heidnische Greuel erklärt, welche in ihrem Gottesdienst auf die Mitwirkung der Sinne und der Phantasie verzichtet, welche das gesprochene Wort in den Mittelpunkt stellt, welche die guten Werke verdammt und folglich auch für fromme Stiftungen keinen Anreiz mehr bietet — daß eine so gewandelte Kirche die bildende Kunst nicht nötig hatte, höchstens nebenher einen schmalen Raum ihr übriglassen konnte, ist so selbstverständlich, daß darüber kein Wort zu verlieren ist. Die Reformation, ich wiederhole es, war nicht der bildenden Kunst feindlich, aber sie war der Kunst unbedürftig; sie glich darin, bewußt oder unbewußt, dem Urchristentum. Überhaupt war ja die große Stellung der Kunst im mittelalterlichen Kirchenwesen gar keine Forderung des christlichen Geistes, sondern eine Forderung der in das Christentum aufgenommenen griechischen Bildung gewesen, wodurch die merkwürdige Antinomie entsteht, daß der letzte noch in unmittelbarer Kontinuität aus der Antike herstammende Kulturbesitz unserer N ation aufgegeben wurde in demselben Augenblick, in dem sie sich unter der Form des Humanismus wieder vertrauensvoll der antiken Bildungsquelle zuwendete. Und noch eine zweite Antinomie, die uns an einer früheren Stelle unserer Betrachtung rätselhaft erschien, erklärt sich auf diese Weise: jene, daß die Reformation, die doch zweifellos den religiösen Idealismus in unserem Volksleben gestärkt hat, durch die Kunst ihrer Zeit einseitig

auf die profane und realistische Seite hindrängte. Die Kunst des nachreformatorischen 16. Jahrhunderts ist zweifellos am besten dort, wo sie in rein ornamentaler Phantasie sich ergeht — und so könnte man sagen, sie sei wieder auf dem Standpunkte des deutschen Altertums angelangt.

Nun aber sind Kirche und Religion nicht dasselbe. Hatte die Reformation das Band zwischen der Kunst und der K i r c h e gelöst — eine r e l i g i ö s e Kunst, die freilich nur noch eine freie, subjektivistische Kunst der einzelnen sein konnte, war auch im Protestantismus noch möglich. Das hat schon Dürer mit seinen ganz aus persönlichen Erlebnissen heraus zu begreifenden Apostelbildern für sich in Anspruch genommen. Das hat gewaltig ergreifend Rembrandt dargetan. Aber Rembrandt steht fast allein.

Wenn wir nun doch wissen, daß von den zwei evangelischen Bekenntnissen der Kalvinismus dogmatisch, ethisch und liturgisch weit schroffer als das Luthertum die Kunst ablehnte, und wenn trotzdem im kalvinistischen Holland die große Kunstblüte eintrat, während das lutherische Deutschland der Kunst abstarb, so ist dieser Gegensatz eine Mahnung, nicht alle negativen Posten der Rechnung dem Protestantismus als solchem aufzubürden. Es sind auch noch andere Ursachen dagewesen, einige sehr handgreifliche, wie die wirtschaftliche Verarmung im Dreißigjährigen Krieg, andere im Psychischen zu suchen, aber so kompliziert, daß wir ihnen hier nicht mehr nachgehen können. Es genüge, das deutliche Ergebnis hinzustellen: die norddeutschen Protestanten waren keineswegs Menschen ohne künstlerisches Bedürfen und Verlangen, aber dasselbe wandte sich bei ihnen mit einseitiger Entschiedenheit vom sinnlichen Bilde weg einer anderen Kunst zu: die protestantische Kunst wurde die Musik. Die Namen Schütz, Bach und Händel geben die Antwort auf die Frage, warum der deutsche Protestantismus keinen Rembrandt hervorgebracht hat.

Allein noch die Baukunst, diese »gefrorene Musik«, hätte die gleiche Bedeutung erlangen können. Und eine Zeitlang schien es auch so werden zu wollen. Um dieselbe Zeit, als der katholische Kirchenbau sich aus seiner Lähmung erhob, und als sein erstes bedeutendes Werk, die Jesuitenkirche St. Michael in München,

errichtet wurde — allerdings nicht von einem Deutschen, sondern von einem verwelschten Niederländer —, entstand in Norddeutschland die nach ihrem wahren und hohen Wert zu wenig erst bei uns bekannte Wolfenbütteler Marienkirche Paul Frankes, der Münchener Jesuitenkirche künstlerisch ebenbürtig und viel origineller, besonders genetisch viel deutscher. Daß sie keinen Nachwuchs fand, dafür liegen die Gründe wieder nicht in der Kunstentwicklung an sich, noch auch in der Religion, sondern in den allgemeinen Verhältnissen.

Alles in allem: es ist eine unbestreitbare Tatsache, die Reformation und ihre Folgeerscheinungen haben der bildenden Kunst sehr wenig neue Lebenssäfte zugeführt und sehr viel alte eintrocknen lassen. Mag ein jeder von uns, aus seiner Grundgesinnung heraus, sich entscheiden, worin er den durch die Reformation unserem Volke gebrachten Gewinn erkennt: zu den Opfern, mit denen er erkauft wurde, hat jedenfalls die Kunst eine starke Beisteuer geliefert.

Hiermit ist aber über das Thema »Reformation und bildende Kunst« noch nicht das letzte Wort gesprochen. Es kommt auf den Begriff der Reformation an. Läßt man sie erst mit dem Jahre 1517 beginnen, dann allerdings wäre viel mehr nicht zu sagen. Ist man aber davon überzeugt, daß es lange vor dem Auftreten Luthers schon eine latente Vorreformation gegeben hat, dann wird man bei einem anderen Urteil angelangen. Ich halte die bildende Kunst im letzten Menschenalter des 15. und im ersten des 16. Jahrhunderts für eine Hauptquelle zur Erkenntnis dieser latenten Vorreformation. Es sind noch die alten Schläuche, aber in ihnen ist ein neuer Wein. Aus dieser Vorabendkunst spricht ein Gemütszustand, der durchaus ein anderer ist als der des klassischen Katholizismus im hohen Mittelalter, der in gerader Linie auf den religiösen Kern der Reformationsbewegung hinführt. Es wurden hier in aller Stille Blütenträume geträumt, von denen freilich in den rauhen Frühlingstagen der Reformation nur ein kleiner Teil zur Reife kam. Ich kann dies hier nicht weiter ausführen. Wie ich es meine, wird schon ein einziges Beispiel erläu-

tern. So sage ich: Albrecht Dürer steht im Grunde seines Empfindens Sebastian Bach sehr viel näher als nach der anderen Richtung dem Mittelalter, Dürer ist mehr als bloß ein Vorbote, schon ein Vollbürger der Reformation. Wäre der reformatorischen Bewegung, wie es in einem kurzen Augenblick wohl scheinen konnte, im ganzen ungeteilten Deutschland der Sieg zugefallen, so wären die Folgen für die bildende Kunst wahrscheinlich sehr andere und glücklichere geworden. Die Spaltung brachte aber den Kampf, und der Kampf trieb einseitig eben in die Richtungen, die von der bildenden Kunst wegführten.

* * *

Würde ich meine Betrachtung schon hier schließen, so würde ein schiefes Bild zurückbleiben. Die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert war eine Doppelkrisis. Um dieselbe Zeit, als die Kunst durch die Kirchenreform einer der wichtigsten ihrer alten Grundlagen verlustig ging, drang von Italien und bald auch von den Niederlanden die große Welle der Renaissance vor, von einem anderen Angriffspunkte aus, dem künstlerisch-formalen, das historisch entwickelte Kunstwollen an sich selbst irre machend und erschütternd. Die begeisterte Parteinahme für die Renaissance in unseren Tagen ließ diese Dazwischenkunft fast nur als eine glückbringende ansehen. Man vergaß dabei dasselbe, was schon das 16. Jahrhundert selbst nicht richtig erfaßt hatte, nämlich daß die Renaissance nicht gleich Antike, sondern eine spezifisch italienische, also national gebundene Kunst ist. So kam zu dem einen Zwiespalt jetzt noch ein zweiter hinzu. Die Renaissance trat in Gegensatz zu der deutschen Kunstüberlieferung und die Reformation in Gegensatz zu beiden. Denn es ist ein Irrtum, daß Renaissance und Reformation gleichsam Geschwister gewesen seien. Praktisch waren sie in manchen Momenten Bundesgenossen, aber innerlich einander fremd, aus gänzlich verschiedenen Entwicklungsreihen hervorgegangen. So entstand eine höchst verworrene und gefährliche Komplikation. Die herkömmliche Auffassung der Kunstgeschichte hat ihre Bedeutung bei weitem noch nicht richtig eingeschätzt.

War etwa in dem Augenblick, wo sie von diesen zwei Gegnern in die Mitte genommen wurde, die deutsche Kunst gealtert, degeneriert, innerlich unsicher und hilfebedürftig? Sie war es nicht. Und so war es auch die Sendung und Leistung der Renaissance nicht, die nordische Welt etwa von abgelebten Resten mittelalterlicher Kunst zu befreien, wie man es lange sich vorgestellt hat. Diese Auffassung wäre nur im Recht, wenn die Renaissance die einzige und allein gültige künstlerische Ausdrucksform für den Menschen der Neuzeit wäre. So ist es aber nicht. Allzulange hat die bequeme Schematisierung der Kunstgeschichte nach konventionellen Stilnamen den Weg zur Einsicht in die Sache versperrt. Die Wahrheit ist: so wenig die italienische Kunst am Beginn der Neuzeit bloß Wiedergeburt der Antike ist, so wenig ist die nordische derselben Zeit bloßes Fortdauern einer gealterten Gotik. Heute, nachdem wir gelernt haben, Namen und Sache, Formalismus und Form, besser zu scheiden, sehen wir in der spätgotischen — wir müssen nun schon sagen: sog. spätgotischen — Baukunst eine tiefgreifende Umwertung des Überlieferten. Man denke dann in der Bildhauerkunst an Erscheinungen wie Veit Stoß oder Hans Backofen oder den Meister des Isenheimer Altars; in der Malerei und Graphik an Grünewald und den jungen Dürer — hier ist in Klarheit und Kraft ein neues Wollen auf dem Plan, das mit der klassischen Gotik nichts mehr zu tun hat, ebensowenig aber auch der Renaissance geistesverwandt ist. Daß dieser aus der sich auflösenden Gotik selbstbewußt und lebenskräftig emporsteigende neue Stil ohne Namen geblieben ist, darf uns nicht irremachen. Suchen wir nach inneren Analogien, so finden wir sie am meisten in dem, was wir im 17. Jahrhundert Barockstil nennen[1]). Ob nun der Name Frühbarock sich einbürgern wird oder nicht, die Tatsache wird immer deutlicher, daß nach dem Schluß des Mittelalters die Verjüngung der Kunst kein Privilegium Italiens war, vielmehr einen doppelten Ursprung hatte. Das Leben der europäischen Völker war zu reich geworden, zu komplex in der Verschlingung alter Traditionen mit neuem Ausdrucksverlangen,

[1]) Vgl. den Aufsatz über den Meister des Gemmingendenkmals.

als daß es noch einen Einheitsstil, wie im Mittelalter die Gotik es gewesen war, hätte hervorbringen können. Die Größe und Fülle der neuzeitlichen Kunst Europas beruht auf der Spannung zweier verschieden gestimmter Grundkräfte, deren Entwicklungslinien zuweilen getrennt verlaufen, öfter sich überschneiden und mischen, niemals ihren Sonderwert ganz aufgeben. Es ist ein Spiel und Gegenspiel des Klassischen und Barocken, des Klassischen und Romantischen, wenn man diesen Namen vorziehen will; noch unsere letzte Vergangenheit im 19. Jahrhundert steht deutlich unter diesem Zeichen. Im 16. Jahrhundert hat es in Deutschland wohl nur einen einzigen Künstler gegeben, der den Konflikt in seiner ganzen Tiefe empfand und mit höchster seelischer Anstrengung für seine Person zu harmonischem Austrag zu bringen trachtete: Albrecht Dürer. Nichts Ergreifenderes als sein Ringen nach der Wahrheit. Zugleich aber werden wir uns gestehen müssen, daß diesem Mann, der zugleich ein Künstler und ein D e n k e r sein wollte, darüber ein gut Teil von Unmittelbarkeit des Empfindens verloren ging. Wir Deutschen haben eine Erbeigenschaft, die sich nur mit negativem Ausdruck bezeichnen läßt: die Formlosigkeit. Von Zeit zu Zeit ergreift uns die Sehnsucht, aus dem Dämmernden, Verworrenen, Unnennbaren, Überschwenglichen uns zu retten ins Helle und fest Begrenzte, in die F o r m. Dann wenden wir uns zum ewigen Schatzbehalter reiner Form, zur Antike. Sehr oft aber verwirrt uns ihr Anblick aufs neue, und wir verwechseln Form und F o r m a l i s m u s. So ist es der Generation nach Dürer geschehen. Auf Grund dessen, was Dürer am Ende seines Lebens erreicht hatte, hätte eine neue Kunst entstehen können, die zugleich Renaissance und deutsch gewesen wäre. Was wirklich kam, war nur halb Renaissance und zugleich nur halb deutsch. Die Epigonen Dürers begriffen nur unvollkommen, was die Renaissance eigentlich von ihnen verlangte: daß sie einen ganz neuen Menschen anzögen. Sie begnügten sich mit einem oberflächlichen Kompromiß, sie verstanden an der Renaissance nicht die Form, nur den Formalismus. Es ist überhaupt fraglich, ob die Renaissance, wäre sie auf das Gebiet der Kunst beschränkt geblieben, es im damaligen Deutschland, wo sie auf so starke

innere Widerstände stieß, je zu einem großen Erfolg gebracht hätte. Notwendig gemacht wurde sie erst, insofern sie eine Forderung der allgemeinen Kultur war. Der deutsche Humanismus war von der künstlerischen Seite der neuen Bildung kaum berührt; wenn er dennoch starke Propaganda auch für die Formen der Renaissance machte, so galt das wesentlich den von ihnen umschlossenen antikischen Stoffen. Man hat sehr richtig gesagt, daß das Größte und Beste in der italienischen Renaissancekunst allenfalls auch ohne die Antike denkbar sei, die deutsche Kunst aber wandte sich zur Renaissance, weil ihr Publikum aus ganz anderen als künstlerischen Überzeugungen in ihr das Bessere vermutete. Von dem Irrtum der Gleichsetzung von Italienisch und Antik habe ich schon gesprochen. Niemand kann sagen, was entstanden wäre, wenn die deutschen Künstler die Antike selbst kennen gelernt hätten. Tatsächlich machten sie ihre Studien nur an der oberitalienischen Kunst, die schon etwas eine Mischkunst mit barockem Anflug war; Florenz und Rom haben sie so gut wie nicht gekannt, es ist, als ob sie sich davor heimlich gefürchtet hätten.

Ich möchte mit meiner Kritik nicht mißverstanden werden. Sie gilt nicht der Rezeption als solcher. Es ist durchaus eine Stärke des deutschen Geistes, daß er das Wertvolle fremder Kulturen in sich aufzunehmen fähig ist. Die früheren Rezeptionen, die antike im 9., die gotische im 13., die niederländische im 15. Jahrhundert, wenn es ganz ohne Opfer auch bei ihnen nicht abging, waren im wesentlichen Bereicherungen gewesen. Die des sechzehnten traf uns in einem Augenblick, in dem wir auf sie nicht vorbereitet waren.

Die Deutschen der damaligen Zeit, als von Natur ganz unklassische Menschen, haben von der Renaissance nur die Schale, nicht den Kern ergriffen. Erst dann, als auch die italienische Kunst aufhörte, klassisch zu sein, erst im Barock, verstanden die Deutschen die Italiener und konnten sie die fremde Gabe für sich fruchtbar machen. Im Friedrichsbau von Heidelberg, in den Bauten Paul Frankes und Elias Holls sehen wir Ansätze zu einem deutschen Barock, der in seiner weiteren Entwicklung doch noch etwas anderes bedeutet hätte, als was nach der Unterbrechung

durch den großen Krieg die Kunst des 18. Jahrhunderts tatsächlich gebracht hat. Wie vieles wir an dieser Kunst des 18. Jahrhunderts bewundern und wie falsch es ist, sie einfach als Verwelschung zu charakterisieren — eine Erfüllung der in dem Namen Dürer enthaltenen Verheißungen war sie in keinem Sinn.

Unser Schlußurteil über das Eindringen der Renaissance und seine Folgen wird also ganz ähnlich zu lauten haben wie unter anderen Gesichtspunkten das über die Reformation: beide waren historische Notwendigkeiten, aber beide haben dem künstlerischen Teil des deutschen Lebens schwere Verluste gebracht; wohl dazu auch einiges Wertvolle, aber nichts, was den Verlusten das Gleichgewicht gehalten hätte. Mit der Reformation allein oder mit der Renaissance allein hätte die deutsche Kunst vielleicht noch sich auseinandersetzen können; beides gleichzeitig war zu viel. Ich spreche dies offen aus, meine aber damit keine Anklage weder gegen die Reformation noch gegen die Renaissance zu erheben. Beide hatten ihre besonderen Aufgaben zu erfüllen; der deutschen Kunst zu helfen waren sie nicht verpflichtet. Von dem Worte tragisch wird zu oft und leichthin Gebrauch gemacht: hierin aber liegt wirkliche historische Tragik, daß im 16. Jahrhundert die höchsten Angelegenheiten im Geistes- und Gemütsleben unserer Nation miteinander in einen Konflikt gerieten, für den die Lösung nicht gefunden wurde. Wohl auch nicht gefunden werden konnte.

DIE BAUPROJEKTE NIKOLAUS V. UND L. B. ALBERTI

1880

Wer jemals Rom in Rom ganz empfunden hat, wird die berühmte Schilderung Gianozzo Manettis von den Bauabsichten Nikolaus V., des ersten der Renaissancepäpste, nicht lesen können, ohne seine Einbildungskraft lebhaft aufgeregt zu fühlen. Nicht lange aber, so zeigen sich Zweifel, Bedenken, offene Fragen schwierigster Art, welche die fröhlich ausgreifende Phantasie in ihrer Arbeit stocken machen.

Die Frage, die mich insbesondere anzog, war: wem wohl das geistige Eigentumsrecht zukomme an der architektonischen Ausbildung dieser Entwürfe eines neuen St. Peter, eines neuen Vatikanpalastes, schließlich einer ganzen neuen Papststadt? Mehr als einmal ist es versucht worden, auf diese Frage eine Antwort zu geben; dennoch schien mir eine nochmalige methodische Prüfung des bekannt gewordenen Materiales eine nicht überflüssige Arbeit zu sein.

Die Mehrzahl der neueren Schriftsteller nennt als den Schöpfer jener Projekte unbedenklich den großen Florentiner Leon Battista Alberti. Der Gewährsmann, auf welchen sie sich berufen, ist Vasari. An zwei Stellen spricht dieser von Nikolaus V. Bautätigkeit. Das eine Mal bezeichnet er als den planentwerfenden Architekten Leon Battista, als den ausführenden Bernardo Rossellino; das andere Mal schreibt er beide Tätigkeiten allein dem letzteren zu. Man braucht zwar auf diesen Widerspruch nicht viel Gewicht zu lagen, da Vasari ähnliche Nachlässigkeiten sich oft zu schulden kommen läßt. Höchst bedenklich aber ist, daß die Alberti betreffende Angabe in keiner Übereinstimmung steht mit den Aussagen Manettis, der unbedingt den Rang des Hauptzeugen einnimmt. Manetti nämlich nennt als den Urheber des Planes — »Architekten« nennt er ihn geradezu — den Papst selber, als jenen aber, welcher bestimmt war, als Werkmeister die Baupläne auszuführen, den Bernardo von Florenz; Albertis erwähnt er mit keiner Silbe. Die Unzuverlässigkeit Vasaris hat sich schon oft genug erwiesen. Im vorliegenden Falle scheint man ihm um so weniger trauen zu dürfen, da er an der Hauptstelle, d. i. im Leben Rossellinos, durchweg Manetti ausschreibt; hin-

gegen ist seine Biographie Albertis aus so kärglichen und fragmentarischen Nachrichten zusammengeschweißt, daß der Verdacht kaum zu unterdrücken ist, der Autor habe die hier gegebene abweichende Nachricht als seine eigene, willkürliche Kombination zu verantworten. Die Hoffnung endlich, archivalische Funde möchten neue Aufschlüsse, vielleicht die glückliche Bestätigung Vasaris, bringen, ist nun auch auf ein geringes reduziert. Eugen Müntz, der durch seine Publikation »Les arts à la cour des Papes« der Künstlergeschichte Roms so unschätzbare Bereicherung zuführte, hat die Tätigkeit Rossellinos im Dienste Nikolaus' V. endgültig festgestellt; in betreff Albertis aber gesteht er, nicht eine einzige Notiz in den Archiven gefunden zu haben.[1]) Und die Nachforschungen Janitscheks schlossen mit demselben negativen Resultat.

Soll mit diesem »non liquet« die Forschung an ihrer Weisheit Ende angelangt sein?

Vielleicht doch noch nicht. E i n e Instanz ist noch unbefragt: Alberti selbst in seinen »De re aedificatoria libri decem«. Die vergleichende Nebeneinanderstellung der hier niedergelegten Lehren und der aus Manettis Beschreibung entgegentretenden Baugedanken: das ist der Weg, auf dem die letzte Entscheidung zu suchen ist.

* * *

Ich stelle der Untersuchung ein paar Erwägungen allgemeiner Natur voraus. Fünf große Unternehmungen, sagt Manetti, lagen dem Papst im Sinn: die Herstellung der Stadtmauern, Wasserleitungen, Brücken; die Restauration und Ausschmückung der 40 sog. Stationskirchen; der Neubau des vatikanischen Borgo, des päpstlichen Palastes, der Peterskathedrale. Ersichtlich treten, sobald wir die Schilderung uns näher vergegenwärtigen, die drei letztgenannten Projekte, als eine Einheit für sich, aus der Reihe

[1]) Vorliegende Arbeit war schon niedergeschrieben, bevor mir das Müntzsche Buch zu Gesicht kam. Wenn es auch die Lösung der Hauptfrage nicht förderte, so bot es mir doch Stoff, im Detail einige wichtige Ergänzungen nachtragen zu können.

der übrigen heraus, als etwas Besonderes, aus einem anderen Geist und einer neuen Zeit Geborenes, als echte Renaissancegedanken, während jene auf der hergebrachten Linie mittelaltrig-päpstlicher Bautätigkeit beharren. Mit Nikolaus V. beginnt überhaupt eine neue Ära in der Geschichte des Papsttums. Es ist überaus merkwürdig, zu sehen, mit welcher Unbefangenheit — man weiß nicht, geschieht es mehr aus Blindheit oder aus wahrer furchtloser Erkenntnisgröße? — das Papsttum seit dieser Zeit den Geist der Renaissance in Gestalt des Humanismus zu seinem vertrauten Hausgenossen macht, da doch dieser gegen alle moralischen Wurzeln der Papstmacht die Axt erhebt. Nichts bezeichnet den vollzogenen Bruch schärfer, als eben Nikolaus' Beschluß der Niederreißung des alten, der Errichtung eines neuen Petersdomes. Dieses glorreiche Symbol der völkerbeherrschenden Macht des Apostelfürsten, dieser durch seinen Stifter, seine Bestimmung, seine tausendjährigen Erinnerungen ehrwürdigste Tempel der abendländischen Christenheit sollte fallen vor moderner Schönheitsbegeisterung und moderner Ruhmessehnsucht! Nikolaus, der als ein bescheidener Mann gerühmt wird, war in diesem Punkte ganz ein Kind seiner Zeit. »Er wollte die Ehre des apostolischen Stuhles und die Devotion der Völker befördern, drittens aber auch, wonach er sehr begierig war, seinen eigenen Ruhm, indem er erkannte, daß nichts so sehr imstande wäre, dem Gedächtnis eines Menschen ewige Dauer zu schaffen, wie Denkmale der Baukunst und der Literatur« — so schreibt Manetti, der eine so ehrliche Kirchengläubigkeit hegte als der Papst selbst. Beiläufig sei es bemerkt: ein ähnlicher innerer Widerspruch ist auch bei Alberti wahrzunehmen. In seinem Werke »Della famiglia« hält er die christliche Glaubens- und Lebenstradition mit einer Entschiedenheit aufrecht, wie kaum ein anderer seiner humanistischen Genossen; und doch äußert er sich, wo er als Architekt auf den Kirchenbau zu sprechen kommt, mit einer rein ästhetischen, man muß sagen: heidnischen Begeisterung. Anderthalb Jahrhunderte später freilich, als die Konsequenzen der Renaissancebildung zutage getreten sind, hat ihr die Kirche und das Papsttum den unversöhnlichen Krieg erklärt: und wieder wird der Bau

der Peterskirche zum Spiegel der Wandlung, welche sich in der Weltanschauung vollzogen hatte. Das Werk Bramantes und Michelangelos muß mißhandelt, die Zentralanlage, das höchste Bauideal der Renaissance, muß verfälscht werden durch die Vorschiebung eines Langhauses, das den ganzen von der alten Basilika eingenommenen Flächenraum umschließen soll, »damit der heilige Ort nicht durch einen profanen Zweck entweiht werde und um die Spuren der heiligen Reliquien, das Andenken S. Sylvesters und die Ehrfurcht für Konstantin den Großen zu bewahren«. So strafte das zum rechten Kirchensinn zurückgekehrte Papsttum des restaurierten Katholizismus die heidnische Schönheitsfreudigkeit der Renaissancepäpste Nikolaus und Julius.

Doch will ich nicht länger bei der kulturgeschichtlichen Seite unseres Themas verweilen; denn nicht nur hier sondern ebensosehr im speziellen baukünstlerischen Gedankengehalt liegt das Neue im Projekte des Papstes. Im Vergleich zum Mittelalter ist es einer der erheblichsten Schritte nach vorwärts, der von der Renaissance getan wird, daß sie das Bauwerk nicht mehr, wie jenes Zeitalter es tat, als ein allein und bloß für sich bestehendes nimmt, sondern daß sie es mit ausgesprochener Beziehung auf seine Umgebung konzipiert. Die nicht ohne gewaltsame Anstrengung von der diesseitigen Welt sich abkehrende Sinnesart des Mittelalters hatte es sozusagen verachtet, ihre hoch über den irdischen Dunst hinausstrebenden Kathedralen mit den kleinen Menschenbehausungen zu deren Füßen in ein künstlerisches Wechselverhältnis zu setzen; sie hatte kein Bedürfnis verspürt, die Anlage der Straßen und Plätze einer höheren Ordnung und Symmetrie zu unterwerfen. In Italien, wo an manchen Orten Spuren antiker Grundrisse zu Hilfe kamen, stand es damit allerdings etwas besser; man denke an den (nach Burckhardt übrigens schon den Stempel der Protorenaissance tragenden) Domplatz zu Pisa oder die Piazza del Campo zu Siena. Von solchen hier und da auftretenden Vorboten indes abgesehen, war es doch erst die Renaissance, welche, wo immer es gestattet war, ins Ganze komponierte, welche in dieselben Harmoniegesetze, die für das einzelne Bauwerk maßgebend waren, die ganze natürliche und bauliche Umgebung ein-

bezog, die ganze Stadt als eine monumentale Einheit behandelt wissen wollte.

Fragen wir nun: wo ist diese Denkweise zum erstenmal klar und folgerichtig entwickelt und als die höchste Forderung baulicher Schönheitsvollendung verkündet worden? In den Theorien L. B. Albertis. Und wo ist ihr zum erstenmal praktisch entsprochen worden? In den Bauplänen Nikolaus' V.

Hierbei muß der geschichtliche Zeitpunkt noch in besondere Erwägung gezogen werden. Ein Menschenalter später war die in Rede stehende Anschauung Gemeingut des gebildeten Italiens geworden, und ein uns etwa begegnender Parallelismus ähnlich dem oben bezeichneten würde nicht mehr auf direkte Abhängigkeit zu schließen nötigen. Wohl aber in unserem Fall. Damals, um die Mitte des Jahrhunderts, ist es noch ein leicht zu übersehender Kreis von Architekten, in dem der neue Stil gepflegt wurde; sie hatten die ihnen gestellten Aufgaben als echte Künstler ganz konkret erfaßt, und keine derselben war danach beschaffen gewesen, das genannte große Prinzip zum Ausdruck zu bringen. L. B. Alberti ist der erste der Renaissancearchitekten, welcher, der praktischen Entwicklung vorausgreifend, die in der Künstlerwelt halb unbewußt keimenden Anschauungen in energischem Gedankenprozeß durchgearbeitet, als Begriffe und Gesetze formuliert, sie systematisch geordnet, und dann mit seiner auf die Alten, den oft zitierten Plato zumal, gegründeten allgemeinen Weltansicht in Einklang zu bringen gesucht hat. Alberti ist der einzige, müssen wir gleich hinzufügen, unter den Architekten jener Zeit, dem es vermöge seiner Bildungsvoraussetzungen (archäologische und philosophische Studien führten ihn erst zur Kunst) überhaupt möglich war, zu einem so hohen und umfassenden Begriff von den künstlerischen Zielen des Bauwesens vorzudringen. Das römische Projekt aber, wie es uns geschildert wird, bezeugt durch sich selbst, daß es im Kopfe eines Mannes entsprungen ist, welcher nicht nur die antiken Monumente, sondern auch die antiken Schriftsteller gut gekannt hat. Zum Überfluß versichert Manetti ausdrücklich, man habe »die alten Lehren bewährter Architekten« treulich befolgt. Vitruv! wird hier sogleich ein jeder

ausrufen, und mit Recht. Wer aber dabei an eine direkte Inspiration des Papstes durch diesen Alten denkt, wird bald finden, daß eine solche nichts weniger als wahrscheinlich ist, wie wir bequemer an späterer Stelle darzulegen hoffen. Einstweilen haben, wie uns dünkt, schon die obigen Erörterungen eine Übereinstimmung zwischen den Bauplänen des Papstes und den Theorien Albertis, zunächst in ihren allgemeinen Grundlagen, nachgewiesen, eine Übereinstimmung, welche zu bedeutsam ist, als daß man sie für eine bloß zufällige erklären könnte. Die Art und der Grad des vermuteten Einflusses bleibt in des noch ungewiß.

Einer der wirksamsten Triebe im Bauwesen der italienischen Renaissance, der zum erstenmal durch unsern Philosophen-Architekten in aller Breite zum Ausdruck kommt, ist der Sinn für das Rationelle. »Salubritas, firmitas, amoenitas« sind ihm die drei Hauptbedingungen baulicher Vollkommenheit (l. I, c. 2); zumal die erstere, auf die er an verschiedenen Stellen seines Buches mit besonderem Nachdruck zurückkommt. Ganz ähnlich nennt Manetti (S. 930)[1]) als die maßgebenden Gesichtspunkte für Nikolaus V.: die Befestigung, die Gesundheit, die Verschönerung seiner Residenz, dazu als Viertes die Beförderung der religiösen Andacht. — Mit der Korrektion der engen Straßen des Mittelalters hatte man seit einiger Zeit hier und da schon begonnen. Alberti warnt nun aber auch, die modisch werdende Breite nicht zu übertreiben, weil solches eine Stadt heiß, mithin ungesund mache, wie sich vor Zeiten bei der Erneuerung Roms durch Kaiser Nero gezeigt habe. Die Straße, sagt er, darf nie ohne Schatten sein; doch so, daß in jedes Haus die Sonnenstrahlen während einiger Stunden Zutritt haben und ein leichter Zugwind die Luft rein erhält, die stärkeren Winde aber gebrochen werden (IV, c. 5). Eben darauf war es beim Neubau des als ungesund verrufenen vatikanischen Borgo abgesehen: fast mit den gleichen Worten wie Alberti schildert der Biograph des Papstes die Annehmlichkeiten, die man sich von

[1]) Ich zitiere Manetti nach der Ausgabe Muratori SS. rer. Ital. tom. III, pars II.

den geplanten Anstalten versprach.[1]) — Von einem wohleingerichteten Hause fordert Alberti, daß es zwei Säle besitze, den einen für den Sommer, den andern für den Winter (V, c. 3). Dieser Gesichtspunkt beherrscht nun ganz und gar die Einteilung des päpstlichen Palastes: das Erdgeschoß mit weitläufigen Hallen, Wandelbahnen, Portiken, die einen herrlichen, von kühlen Wassern durchrieselten Garten einschließen, ist zum Sommeraufenthalt bestimmt; das zweite Stockwerk ist mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet, die den Winter erträglich machen; das luftige Obergeschoß soll im Frühling und Herbst bewohnt werden (S. 934).

Die Behausung eines jeden, sagt Alberti im fünften Buche, solle seiner besonderen Lebensweise entsprechen. Er zieht eine für sein Jahrhundert höchst bezeichnende Unterscheidung zwischen Königsschloß und Tyrannenburg (»principe nuovo« sagt der italienische Text) und entwickelt dann die allgemeinen Eigenschaften einer fürstlichen Residenz. Sie soll abseits von den Mittelpunkten des Verkehrs, dem Lärm der Werkstätten, dem Getümmel des gemeinen Volkes ihren Platz suchen, am besten ganz außerhalb der Stadt, damit kein Untertan den Fürsten belästige, außer in wirklich wichtigen Angelegenheiten; wozu noch der spezielle Vorzug komme, daß die Anlage weiter Gärten gestattet ist. Wenn aber der Fürst zugleich Priester ist? Dann soll sein Wohnsitz in Einem einen Tempel und ein befestigtes Lager darstellen, weil der Pontifex samt seinen Amtsgehilfen in einem beständigen Kriege lebt: der Tugenden wider die Laster. Der Haupttempel, an welchem der oberste Priester selbst den Kultus versieht, läge wohl bequemer im Mittelpunkte der Stadt; aber seine Würde heischt Entfernung vom Volksgedränge. Eben deshalb ist, obschon die Niederung größere Sicherheit vor Erdbeben gibt, die Lage auf einem Hügel, wo alle Verunreinigung ferngehalten und der Eindruck der Ehrwürdigkeit und Majestät am vollkommensten erreicht wird, die schicklichere (V, c. 6). — Es fällt in die Augen,

[1]) Manetti 931—32: Ac per hunc modum quocumque tempore sub porticibus incedentes homines et voluptate pulcherrimi aspectus capiebantur et omni quoque, immoderata et hyemali et aestiva tempestate, partim ab jugibus pluviis, partim ab intemperie algoris et aestus se tutabantur.

daß Albertis Programm durch die Situation der Leonina in wünschbarster Vollständigkeit verwirklicht wird; ja, man könnte glauben, er habe sein Idealbild einer Bischofstadt erst von den lokalen Verhältnissen Roms hergenommen: der St. Peter und der Palast auf ansteigendem Hügel, gegen den Fluß die Wohnungen der Kurialen, das Ganze durch Tiber und Janiculus von der eigentlichen Stadt völlig abgeschieden.

Eine Priesterresidenz, fährt Alberti fort (V, c. 7), soll denen zur Wohnung dienen, die sich dem Dienste des Höchsten weihen, oder als Religiose Keuschheit geloben; ebensosehr aber auch denen, die ihren Geist in der Erkenntnis menschlicher und göttlicher Dinge üben. Denn wenn es das Amt des obersten Pontifex ist, die Menschen zu einem allseitig vollkommenen Leben hinzuleiten: auf welche schönere Weise könnte das geschehen als durch die P h i l o s o p h i e? Dieweil der menschlichen Natur zweierlei gegeben ist, dadurch jenes erreicht werden kann: die Wahrheit und die Tugend. Diese beschwichtigt und läutert die Unruhe der Seele, jene offenbart die Gesetze und Geheimnisse der Natur, wodurch der Geist von der Unwissenheit, die Seele von der Befleckung durch den Körper befreit wird. — Gewiß, nichts hätte Nikolaus, den überzeugungsfesten Humanisten auf dem Papstthron, in seiner Baulust geeigneter bestärken können als diese ihm wie aus der Seele gesprochene Betrachtung: Nikolaus, der die Kurie in eine Sozietät von Poeten und Philologen verwandelte, der, ehemals Kustos der Markusbibliothek in Florenz, jetzt in der vatikanischen Bibliothek seine Lieblingsschöpfung sah und für sie einen eigenen Prachtbau zu errichten gedachte. So zählt auch Leon Battista, unter Anführung vieler Beispiele aus dem Altertum, die Bibliotheken zu den vornehmsten Schmuckstücken einer Stadt (VIII, c. 9).

Die Figuration der von Nikolaus geplanten Anlage ist nicht konzentrisch geordnet, sondern wird durch die von der Engelsbrücke zum St. Peter gezogene Gerade als Längenachse bestimmt: das Grab des Apostels ist räumlich der Endpunkt, ideell der Mittelpunkt des Ganzen: denn wesentlich als Vorbereitung auf dieses Ziel sind die längs der Achse sich entwickelnden Räume gedacht. Den Anfang bildet ein freizulegender Platz bei Ponte

und Castell Sant' Angelo. Von diesem laufen (kaum parallel, wie Manetti insgemein verstanden wird, sondern eher radial divergierend) drei mit Hallen eingefaßte Straßen auf einen zweiten, den am Fuße des vatikanischen Hügels sich ausbreitenden Hauptplatz. — Schlagen wir nun die von den Straßen handelnden Kapitel Albertis auf: Die zum Haupttempel führenden sollen unter allen die am reichsten geschmückten sein; als Beispiel wird der (in der Zeit Theodosius des Großen angelegte) Portikus genannt, der einst von der Brücke zur Petersbasilika geführt hatte, mit Marmorsäulen und Bleibedachung köstlich ausgestattet; eine derartige Ausschmückung, fügt der Autor hinzu, empfehle sich höchlichst für alle Straßen ähnlicher Bestimmung (VIII, c. 6). Kein Zweifel, daß diese Reminiszenz für die neue Anlage mitbestimmend geworden ist.

Der Hauptplatz, in den die drei Straßen ausmünden und den rechts der Eingang zum päpstlichen Palast, links die Wohnungen der Geistlichen und Regularen begrenzen, sollte eine Länge von 200, eine Breite von 100 Ellen erhalten. Dies die Angabe Manettis (S. 934). Die Griechen, so lehrt hinwieder der Theoretiker, hätten ihr Fora quadratisch, die alten Italer um ein Drittel länger als breit angelegt; er selbst aber rate zu einer im Vergleich mit der Breite doppelten Länge (VIII, c. 6). Wie man sogleich erkennt, befinden sich also die für den Petersplatz gewählten Proportionen in genauer Übereinstimmung mit einer ganz persönlichen, von dem, was man für die Regel der Alten hielt, abweichenden Ansicht Leon Battistas.

Vom Ende des Platzes sodann — so fährt Manetti in seiner Schilderung fort —, wo die Steigung des Terrains beginnt, schreitet man breite Stufen hinan zu einer Plattform; rechts und links Glockentürme, in der Tiefe eine Doppelhalle mit je fünf Portalen, von denen die drei mittleren (wahrscheinlich zu einer engeren Gruppe zusammengefaßt) der von der Engelsbrücke herkommenden Hauptstraße, die beiden andern den seitlichen entsprechen; auf diese triumphbogenartige Halle folgt ein von Säulengängen eingefaßter Vorhof mit einem Brunnen und endlich die Kirche selbst. Hiermit vergleiche man die Vorschriften des Lehrbuches:

Die Bevorzugung erhöhter Lage ist schon erwähnt. Dann: wohin du auch den Tempel setzest, er soll eine glänzende, edle, und daß ich so sage, stolze Erscheinung geben und jeder profanen Berührung entrückt sein. Er wird deshalb vor seiner Fronte einen weiten und würdevollen Platz haben müssen, zu welchem wieder breite Straßen führen, damit man ihn von jedem Standpunkt klar überschauen könne (VII, c. 3). Der Eingang soll durch einen vor der Fassade hinlaufenden Portikus ausgezeichnet werden. Freilich entstände dabei das mißliche Dilemma, daß zu weite Säulenstellung die Tragkraft des Gebälkes übersteige, zu enge die Bewegung, die Aussicht und den Zutritt des Lichtes behindere. Deshalb schlägt der Autor ein Drittes vor, nämlich die Mitte als einen besonderen und größeren Intervall auszubilden (VII, c. 5). Das Projekt zum St. Peter hat alle diese Wünsche, wie man sieht, vollständiger erfüllt, als es in Albertis ausgeführten und seinem Namen gesicherten Kirchenbauten je geschehen ist.

Die im Sinne der Renaissance unstreitig idealste Kompositionsform ist der Zentralbau, aber sie ist erst mit dem Eintritt des 16. Jahrhunderts zur Reife gelangt. Die Frührenaissance beschäftigte sich vielmehr mit der Neubelebung des Longitudinalbaues (siehe Brunellescos S. Lorenzo und S. Spirito, Albertis S. Francesco und S. Andrea). So sollte denn auch der neue St. Peter eine Basilika mit fünf Schiffen werden. Und man muß bekennen: ein Zentralbau wäre in dem gegebenen Zusammenhange eine Inkonsequenz gewesen, da der Plan des Ganzen, dessen Abschluß und Krone der Dom zu bilden bestimmt war, auch für diesen das Vorwalten der Längenrichtung verlangte. Manetti (S. 335, 36) gibt nun folgende Maße an: für die Schiffe bis zur Vierung 160 Ellen, für die Vierung 40 Ellen, für den Chorraum 40 Ellen Breite und 75 Ellen Länge. Von letzterer Ziffer entfallen, wie man annehmen muß, 35 Ellen auf die Apsis, nach deren Abzug die Gesamtlänge des Langhauses sich auf 240 Ellen summiert; ihr stellt sich die Breite mit 120 Ellen gegenüber. Diese Zahlen sind für unsere Untersuchung von besonderem Wert. Denn es erweist sich die in ihnen enthaltene Proportion wiederum als die präzise Ausführung einer von Alberti hingestellten Regel: nämlich daß in einer als

mehrschiffige Basilika gestalteten Kirche die Maße (gerade so, wie er es für das Forum forderte) gegründet sein sollen auf das Verhältnis 1 : 2 (VII, c. 13).

Die Reihe der Analogien ist hiermit nicht zu Ende. Noch bevor Alberti seinen berühmt gewordenen, für die Kunstansicht der Renaissance höchst bezeichnenden Satz von der gemeinschaftlichen Grundlage der architektonischen und der musikalischen Harmoniegesetze ausführt, wirft er einmal den Gedanken hin: wie bei einer lebenden Kreatur Kopf, Füße und ein jedes Glied zu den übrigen Gliedern wie zu dem Ganzen des Körpers in einem bestimmten Verhältnis stehen, in solcher Weise sollen auch in einem Gebäude, allermeist in einem Tempel, alle Teile dem Körper nachgebildet werden, also daß sie untereinander im Einklang sich befinden und in jedem einzelnen Gliede, welches es auch sei, die Maße aller andern schon erkennbar sind. Dieses Gleichnis scheint besonderen Beifall gefunden zu haben. Manetti (S. 937) wiederholt es und führt es mit sichtlichem Wohlgefallen nach seiner Art weiter aus. Er glaubt im Grundriß der künftigen Basilika die Gestalt eines am Boden ausgestreckten Menschen wiederzuerkennen: die Vorhalle und die Schiffe bedeuten Beine und Rumpf, das Querhaus die ausgespreiteten Arme, die Tribuna das Haupt.

Wichtiger ist folgendes. Es war beschlossen, aus dem St. Peter die Gräber allesamt zu verbannen und demgemäß am äußersten Rande des ganzen Bezirks, halblinks hinter dem Dom, einen Kamposanto einzurichten, »damit nicht« — das von Manetti (S. 936) mitgeteilte Motiv ist bemerkenswert — »ein so gewaltiger, herrlicher, erlesener, eher wie ein göttliches, denn wie ein menschliches Werk erscheinender Tempel durch die Bergung der Leichname von Päpsten und Prälaten v e r u n r e i n i g t werde.« Welch ein völliges Widerspiel zur Denkweise des Mittelalters! Auch in der Renaissance ist diese Ansicht nirgends zur Herrschaft durchgedrungen, Alberti aber hat sie ausführlich entwickelt und begründet, meines Wissens als der erste (VIII, c. 1—4). Nach einer begeisterten Schilderung der Via Appia und der andern Gräberstraßen vor den Toren Roms sagt er: Indes unterfange ich mich

nicht, die Unsrigen, welche innerhalb der Stadtmauern den Toten eine heilige Stätte bereitet haben, deshalb zu tadeln; nur dürfen niemals Leichen im Innern der Kirchen eingesenkt werden, auf daß nicht Verwesungshauch die heilige Reinheit des Ortes beflecke. Wieviel angemessener handelten doch jene, die ihre Toten verbrannten! Plato hielt dafür, daß der Mensch weder lebend noch tot seinen Mitmenschen beschwerlich fallen solle, weshalb er die Begräbnisplätze nur draußen vor der Stadt und auch dort nur auf völlig unfruchtbarem Felde dulden wollte. Seiner Weisung wird gerecht, wer für die Gräber einen umfriedeten Ort unter freiem Himmel auswählt, entfernt von jeglichem Verkehr. Diese Weise lobe ich aufs entschiedenste.

* * *

Damit sei die vergleichende Untersuchung abgeschlossen. Sie hat zur Evidenz erwiesen, daß das Projekt Nikolaus' V. nicht anders als unter starkem und unmittelbarem, den Geist des Ganzen wie die Formation des Einzelnen Stück um Stück beherrschenden Einfluß der Albertischen Theorien entstanden sein kann. Unentschieden bleibt aber noch dieses: ob Alberti selbst die Pläne in der Gestalt, wie sie zur Ausführung bestimmt waren, entworfen und detailliert hat, — oder ob wir die konstatierte Mitwirkung möglicherweise nur so zu denken haben, daß es einem andern überlassen wurde, seine Lehren ins Praktische zu übersetzen. Diese Frage — die übrigens ein vergleichsweise nur untergeordnetes Interesse hat, da das Projekt nach dem nicht lange darauf erfolgten Tode des Papstes († 24. März 1455), als kaum der kleinste Teil davon in Angriff genommen war, ad acta gelegt wurde — kann auf dem bisher beschrittenen Wege der Untersuchung nicht weiter gefördert werden. Wir werden noch einmal die Historiker, soviel ihrer neben Manetti noch in Betracht kommen, um Rat angehen müssen, nun im willkommenen Besitze eines von ihnen unabhängigen Urteilsmaßstabes.

Wie billig, haben die zeitgenössischen den Vortritt. Platina, Vespasiano da Bisticci, Pietro

de' Godi[1]) berühren die Bauten Nikolaus' V. nur flüchtig und ohne den Namen, dem wir nachspüren, zu nennen. Albertis anonymer Biograph, der leider sehr fragmentarisch ist, redet von den architektonischen Leistungen seines Helden gar nicht. Alberti selbst, in dessen Relation über die Verschwörung Porcaris man etwa eine beiläufige Andeutung vermuten könnte, schweigt von sich. Enea Silvio de' Piccolomini, ein feiner Kenner, sagt in seiner »Europa« (ed. Venet. 1501, fol. 72): »Die Stadt Rom schmückte er (Nikolaus) in wunderbarer Weise mit vielen und gewaltigen Bauten; hätten sie vollendet werden können, so würden sie keinem Werke der alten Imperatoren an Großartigkeit zu weichen brauchen; nun aber liegen sie da wie ungeheure Ruinen.« Und an einer andern Stelle (fol. 73) nennt er unter den Autoren, die durch Überreichung ihrer Werke die Gunst des Papstes gewonnen, »den Florentiner Alberti mit seinem ausgezeichneten Buche über die Baukunst,« — von einer unmittelbaren Beziehung zu den Projekten spricht er nicht. Vasari endlich muß aus den früher bezeichneten Gründen bis auf weiteres aus dem Spiel bleiben. Nach so viel umsonst aufgerufenen Zeugen bietet sich schließlich nun doch eine, erst neuerdings wieder beachtete, Aussage von Bedeutung. Matteo Palmieri schreibt in seiner knappen Zeitchronik[2]) zum Jahre 1452: »Da der Papst dem hl. Petrus eine schönere Kirche bauen wollte, legte er gewaltige Fundamente und führte die Mauer bis zu 13 Ellen in die Höhe[3]); aber das große und jedem antiken ebenbürtige Werk wurde zuerst nach dem Rate Leon Battistas unterbrochen, dann durch den vorzeitigen Tod des Papstes zum Stillstand gebracht. L. B. Alberti, ein Mann von scharfem und durchdringendem Geiste und in den Künsten und Wissenschaften geschult, überreichte dem Papste seine ungemein kenntnisreich geschriebenen Bücher von der Architektur.«[4]) Diese aus dem Florentiner Literatenkreise, von

[1]) Dialogon de conjuratione Porcaria, nach einer Königsberger Handschrift herausgegeben von M. Perlbach, Greifswald 1879.

[2]) Scriptores rer. Ital. (ed. Tartinius) I. Flor. 1748.

[3]) Nur an der Chorapsis.

[4]) Der letzte Satz ist wörtlich aufgenommen in die bis 1508 geführte Chronik des Passauers Joh. Staindel (Oefele: SS. rer. Boicarum I, p. 537).

einem mit Alberti und Parentucelli-Nicolaus vielleicht persönlich bekannten Manne stammende Notiz, ist in all' ihrer Kürze doch in erwünschtester Weise geeignet, unsere aus den d e c e m l i b r i und deren Vergleichung mit Manetti gezogenen Schlüsse zu bekräftigen und zu ergänzen.

Wir unterschieden oben in Nikolaus' Bauintentionen einen zwiefachen Geist: den in der Restauration der 40 Stationskirchen noch waltenden mittelaltrigen und den in dem vatikanischen Projekt zutage tretenden neu-antikischen. In jene erste Richtung stellen sich die längste Zeit auch noch die Absichten in betreff des St. Peter. Um einen Neubau von Grund aus handelte es sich hier lediglich für einen kleinen Teil der Kirche, für die Chorpartien, welche von der Baufälligkeit, an der das ganze Gebäude krankte, am meisten mitgenommen sein mochten: die Schiffe dagegen sollten, wie die von Eugen Müntz mitgeteilten Baurechnungen jetzt mit völliger Klarheit dartun, konserviert und restauriert werden. Die neueren Schriftsteller kombinieren insgemein, es sei die unermeßlich reiche Goldernte des Jubeljahres 1450 gewesen, welche die Bauphantasie des Papstes ins unerhört Grandiose habe ausschweifen lassen. Ein solcher unmittelbarer Zusammenhang kann aber nicht zugegeben werden. Allerdings beginnen laut Zeugnis der Rechnungsbücher eben in dem dem Jubiläum folgenden Jahre, 1451, die Arbeiten an der Basilika; jedoch die Natur dieser Arbeiten — glänzende Erneuerungen der Glasmalereien, Mosaiken, Pavimente usw. — enthüllt als Ziel gerade die Auffrischung und Befestigung des altehrwürdigen Heiligtums zu möglichst langer weiterer Dauer, das ausgesprochene Gegenteil von den in Manettis Schilderung sich offenbarenden Umsturzgedanken.

So können also diese nicht früher als in den letzten der nur noch kurz zugemessenen Lebensjahre des Papstes auf die Bahn gekommen sein. Ich glaube, wir dürfen mit Bestimmtheit aussprechen, woher der Anstoß dazu kam: — von Alberti.

Man mag sich vorstellen, daß dem Papste die Werkmeister, deren er sich bis dahin bedient hatte, im Fortgang der Arbeit nicht mehr genügten. Wie eine Notwendigkeit erscheint es und

läßt die Geistesrichtung Nikolaus' V. ganz rein zum Ausdruck kommen, daß er unter allen gerade Alberti sich nun zum Bauberater ausersieht: nicht einen der berühmten und bewährten Praktiker, sondern den durch die Schriften der Alten gebildeten Theoretiker. Der humanistische Bauherr und der humanistische Baumeister gehören eben zueinander, nur von einem solchen erwartete jener befriedigt werden zu können. Nach Vasari wäre Leon Battista erst in Rom und erst durch Vermittelung Flavio Biondos mit dem Papst bekannt geworden. Es fällt schwer, diese Notiz für richtig zu halten. Denn nahezu undenkbar ist mir, daß dem ehemaligen Tommaso Parentucelli während des in Florenz als tätiger Mitbürger der Musenrepublik verlebten Jahrzehntes der in diesem Kreise wie im Hause der Medici und bei der damals in der Arnostadt im Exil weilenden Kurie bereits hoch geltende Alberti, der Neffe eines Kardinals, fremd geblieben sein sollte; sie müßten sich denn fast geflissentlich gemieden haben. Genug, wenn etwa wirklich nicht Albertis Person, so doch gewiß Albertis Ruhm kannte Nikolaus. Und so kannte Alberti seinerseits so viel von der Gesinnung des Papstes, daß er, die Heimat und den soeben (1451) ihm angetragenen Bau der Annunziatenkirche hinter sich lassend, alsbald dem Rufe nach Rom folgte. Seine zehn Bücher »De re aedificatoria« nahm er mit sich, gewiß nicht ein mit rascher Hand hingeworfenes Werk, sondern in langer Arbeit vorbereitet; er schloß es jetzt ab, überreichte es dem Papst: das Programm seines Wissens und Wollens. Der Eindruck war gewaltig, durchschlagend, bezwingend. Die Aussage Palmieris, verglichen nach der einen Seite mit den in den Baurechnungen der früheren Jahre liegenden Zeugnissen, nach der andern mit der Schilderung Manettis, setzt es außer Zweifel: das Studium dieses Buches, in seinem Eindruck, wie man sich denken kann, gesteigert durch die mündliche Beredsamkeit seines Verfassers, wurde die Peripetie in Nikolaus' V. Bauintentionen. Ich brauche nicht eingänglich zu begründen, wie sehr die Lehren des Künstler-Philosophen dem Papste kongenial erscheinen mußte, die Erfüllung vielleicht schon lange unreif und gestaltlos gehegter eigner Wünsche und Phantasien: — die Tatsache steht fest, daß der alte Konservierungs-

plan zur Seite geworfen wurde, »nach Leon Battistas Rat«, und der neue grandiose konzipiert, den wir genugsam kennen. —

Hier ist der Ort, auf einige der Aufklärung noch bedürftige Momente in Manettis Darstellung zurückzukommen. Der Lobredner schließt seine Parallele zwischen Nikolaus V. und König Salomo, welcher zum Tempel den Werkmeister Hirams von Tyrus benötigt habe, mit den Worten (S. 938): »um wieviel lauter müssen wir Nikolaus preisen, der, seinem eigenen Ingenium folgend, Aufseher und Bauführer bestellte und ihnen allen unsern trefflichen Bernardo von Florenz als Oberbaumeister vorstehen hieß.« — Bevor wir uns dem ersten Teile des Satzes zuwenden, sind ein paar Bemerkungen über Meister Bernardo zu erledigen. Man hat die Wahl, in diesem den Bernardo, Sohn des Lorenzo, zu sehen, — oder den Sohn des Matteo Gamberelli, genannt Rossellino; sie ist bekanntlich jüngst zugunsten des letzteren definitiv entschieden, und hiermit wieder einmal ein Punkt in der stark angefochtenen Glaubwürdigkeit Vasaris gerettet. Weiter ist Rossellino neuerdings auch als der Techniker erkannt worden, der unmittelbar vor der Übersiedelung nach Rom beim Palazzo Rucellai in Florenz als Albertis Bauführer fungiert hat. Man bemerke, daß gerade wie in Rom, so auch hier, die Baurechnungen nur den Namen des ausführenden Meisters, Rossellinos, verzeichnen, von Alberti aber, dem Planleger, schweigen. Nimmt man hinzu, daß Rossellino in Rom zuerst im Dezember 1451 auftaucht (Müntz), gleichzeitig mit seinem bisherigen Meister oder wenig früher nur[1]), so wird man wohl das Richtige treffen, wenn man annimmt, daß er nicht selbständig, sondern als Gefolgsgenosse Albertis auf den neuen größeren Schauplatz befördert worden, und daß das Verhältnis zwischen den beiden dasselbe geblieben sei, wie früher in Florenz, — oder richtiger: in Zukunft bleiben sollte.

Ich sage: bleiben s o l l t e. Denn ich bin der Meinung, daß kaum ein erheblicher Schritt zur Ausführung des großen Planes

[1]) Das von Palmieri überlieferte Datum 1452 bezieht sich nur auf die Überreichung der X libri. Alberti muß aber um einige Zeit früher in Rom eingetroffen sein, da er die von ihm geleitete Hebung der in den Nemi-See vesunkenen Prachtgaleere Trajans (näher beschrieben von Biondo) in seinem Buche bereits erwähnt. l. V, c. 12.

getan gewesen sein kann, als schon der vorzeitige Tod des Papstes alles weitere abschnitt. Ich übersehe nicht, daß ich mich hierdurch zu der geläufigen Ansicht in Widerspruch setze. Man bezeichnet allgemein jenes Fragment der Chortribuna, welches nachmals zur Zeit Bramantes und Raphaels in der Baugeschichte des St. Peter eine so verhängnisvolle Rolle spielen sollte, als das Werk Rossellinos. Und allerdings kann man nicht nur Vasari, sondern auch Grimaldi (Müntz I, 118) dafür anrufen. Ich glaube jedoch: beide irren; und zwar durch die vieldeutige Ausdrucksweise Manettis zu diesem Fehlschluß verleitet. Wir wissen durch Palmieri, daß bereits v o r der Ankunft Albertis (und Rossellinos) an einem Teil der Kirche die Fundamente erneuert und die Mauern bis zu 13 Ellen Höhe gefördert waren: offenbar diese sind es, die den Dombaumeistern des 16. Jahrhunderts im Wege standen und die seitdem unter dem falschen Namen »Fundamente Rossellinos« in die Kunstgeschichte eingeführt sind. Als ihren wahren Urheber muß man vielmehr jenen Antonio di Francesco annehmen, den wir erst durch Eugen Müntzs Entdeckungen kennen gelernt haben. Noch im Jahre 1454 empfing derselbe 50 Dukaten »per parte di pianele deba fare per la trebuna di santo Pietro« (Müntz 124). So spricht auch im Jahre 1453 Pietro de' Godi (l. c. p. 21), indem er die Bauunternehmungen Nikolaus' V. aufzählt, nur vom »tribunal magnificum ac sumptuosum basilise S. Petri«, — von dem Plane der allgemeinen Erneuerung weiß er nichts. Es ist also einstweilen nach dem alten Plane fortgebaut worden, vermutlich in der Absicht, ihn irgendwie in den neuen Albertischen aufzunehmen. Daß aber dieser überhaupt schon in Angriff genommen worden sei, zeigt sich nirgends. Bernardo Rossellino, der zur Leitung der Ausführungsarbeiten bestimmt war, wurde, wie die Rechnungsbücher zeigen, bis auf weiteres anders verwandt, am Palast und bei der Restauration von S. Stefano Rotondo.

Wir vermögen nun darüber abzuschließen, wieviel in Vasaris Bericht wahr, und wieviel falsch ist. Er ü b e r t r e i b t, indem er im Leben Rossellinos diesem auch den E n t w u r f des von Manetti geschilderten Planes zuzählt; aber er folgt einer w a h r -

heitsgemäßen, obschon nur magern Überlieferung in dem der Biographie Albertis eingefügten Satze: »Costui (B. Rossellino), come volle il papa, da indi inanzi si consigliò sempre con Leon Batista; onde il pontefice col parere dell' uno di questi duoi, e coll' eseguire dell' altro, fece (welches Wort auch schon zuviel sagt) molte cose utili e degne di esser lodate.« —

Nicht das Schweigen der Rechnungsbücher über Alberti[1]), wohl aber das Schweigen Manettis bleibt immerhin auffällig; auffällig, doch nicht unerklärlich . Es gehört mit zum panegyrischen Stil seiner Lebensbeschreibung — man weiß, wie weit in dieser Hinsicht Humanisten gehen können, — daß alles Licht auf die Gestalt des Helden gesammelt, jede Ruhmeskonkurrenz abgelenkt wird.[2]) Und ganz gewiß hat Nikolaus die Entstehung der Pläne mit lebhaftem Anteil begleitet, dieses oder jenes wohl auch selbst angegeben. Der geniale erfindende Kopf aber ist er nicht gewesen. Er war es überhaupt nirgends. Sogar auf seinem eigensten, dem gelehrten Gebiete, zeigte er sich als eine so eminent unproduktive Natur, daß er selbst nur mit Scheu an die Abfassung einer Epistel ging. Desto stärker war seine rezeptive Fähigkeit, die Offenheit seines Sinnes für Interessen aller Art, seine Begabung aufzunehmen, zu sammeln, zu ordnen. So steht denn unsere, den emphatischen Übertreibungen des Lobredners entgegengesetzte Annahme von dem persönlichen Verhältnisse Nikolaus' V. zu seinen Bauprojekten im Einklang mit dem aus allen andern Beobachtungen sich ergebenden Charakterbilde, das G. Voigt so vortrefflich gezeichnet hat. Sein eigentliches und wahrlich nicht geringes Verdienst ist: daß er die Intentionen Leon Battistas begriffen und mit der ganzen ihm eigenen Begeisterungsfähigkeit und Energie gefördert hat. »Nicht ablassen! fortbauen! vollenden!« das war seine letzte Bitte an die um sein Sterbelager versammelten Kardinäle.

Ich schließe mit einer kurzen Erwägung in betreff Vitruvs; ist ja doch die Möglichkeit, daß dieser nicht bloß durch Vermitte-

[1]) S. die plausible Erklärung Janitschek's: Repertorium II, 380.

[2]) Man vgl. die nicht mindere Bewunderung atmende, jedoch viel naivere Biographie Nikolaus' V. aus der Feder Vespasianos da Bisticci.

lung Albertis, sondern auch direkt auf den gelehrten Papst gewirkt habe, wenigstens von vornherein, nicht ausgeschlossen. Viel Wahrscheinlichkeit hat sie aber nicht. Soweit ich mich habe unterrichten können, ist der von Poggio wiederaufgefundene Baulehrer der augusteischen Zeit bis in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts, wo die Bemühungen eines Francesco di Giorgio, Fra Francesco Colonna, Sulpicius (der den ersten Druck veranstaltete) seinem künftigen außerordentlichen Ansehen den Weg bahnten, fast für jedermann, allein Alberti ausgenommen, ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch geblieben. Der Text war in üblem Zustand, die Schreibart dunkel und schwerfällig, mehrere wichtige Materien unerörtert. Den Architekten fehlte es an den zu seinem Verständnis unentbehrlichen philologischen, den Philologen an den technischen Kenntnissen. Alberti, der beide Bedingungen vereinigte, wie damals kein Zweiter, ist deshalb auch der einzige in der Frühzeit der Renaissance, bei welchem aus dem Vitruvstudium etwas herauskommt. Aber er ist weit entfernt von der überschwenglichen Hochschätzung des alten Lehrers, in der sich das folgende Jahrhundert gefiel; er beklagt es, daß von so vielen ausgezeichneten Bauschriftstellern des Altertums nur der eine mit so viel Mängeln behaftete gerettet sei; ja, er läßt sich zu der Exklamation fortreißen: ebensogut für uns wäre es, er hätte gar nicht geschrieben, als daß er so geschrieben hat, daß wir ihn nicht verstehen! (VI, c. 1). Doch ist das eine Ungerechtigkeit, sowohl gegen Vitruv als gegen sich selbst, da er doch vieles von ihm gelernt hat; ebensoviel allerdings von den Monumenten unmittelbar, »ex optimis professoribus«. — Man wird zugeben: wenn schon Alberti so spricht, so bleibt wenig oder gar kein Boden für die Vermutung übrig, daß Nikolaus selbständig zu einem fruchtbringenden Verständnis des schwierigen Autors durchgedrungen sein könnte. Desto lieber wird man glauben, daß ihm Alberti als Interpret Vitruvs aufs höchste willkommen war, und daß er dessen Entwürfe gerade deshalb so hoch schätzte, weil in sie von den Lehren des letzteren alles irgend verwendbare hineinverarbeitet war. Übrigens handelt es sich hier ja um eine bloß hypothetische Frage, und das für sie Maßgebende liegt darin: daß in Manettis

Beschreibung nichts Vitruvisches enthalten ist, das nicht nach nächster Wahrscheinlichkeit durch Alberti vermittelt wäre, dagegen außerdem viele Gedanken, die Albertis originales Eigentum sind.

Mit der speziellen Frage, um derentwillen wir das Wort ergriffen, hoffen wir zugleich die allgemeine kunstgeschichtliche Stellung Albertis in ein helleres Licht gesetzt zu haben. Man hat ihn bis jetzt vorzugsweise als den grundlegenden Theoretiker der Renaissance beachtet; man hat auch die von seiner konsequenten Kunstlogik vollzogene Antizipation vieler erst in der Hochrenaissance allgemein werdenden Motive wahrgenommen; aber noch nicht genügend ist er als der entscheidende Propagator der wiedergeborenen »guten« Architektur, der er war, gewürdigt. Er hat ihr, nachdem sie bis gegen die Mitte des Jahrhunderts auf Florenz und dessen nächsten Wirkungskreis eingeschränkt geblieben, siegreich die Bahn gebrochen im Norden wie im Süden: 1447 beginnt er für den Malatesta von Rimini die Kirche S. Francesco; 1451 überträgt ihm der Markgraf von Mantua den Chorbau der Annunziatenkirche in Florenz, der freilich erst zwei Jahrzehnte später durchgeführt wurde; dann von S. Sebastiano in seiner Residenzstadt; 1452 Rom.[1]) In allen drei Fällen sind die Bau-

[1]) Es muß auch die Frage nach einem möglicherweise vorhandenen Verhältnis Albertis zu den Bauten von Pienza aufgeworfen werden. Hier ein paar vorläufige Anhaltspunkte. Daß der Palast Piccolomini nur eine Variation des Palastes Ruccellai sei, ist längst bemerkt. Doch auch die Fassade des Domes, mit ihren hier zum ersten Male in der ganzen Höhe durchgeführten Pilastern, erscheint als ein Anklang an den Stil Albertis, als eine Vorstufe zu S. Andrea in Mantua. Der Autorschaftsanspruch schwankt (nachdem Francesco di Georgio beseitigt ist) wiederum zwischen Bernardo Rosselino und Bernardo di Lorenzo. Für den letzteren entschied sich Carlo Promis in Cesare Saluzzos Ausgabe des Trattato di Francesco di Georgio I, p. 10. Da jetzt aber Rosselinos Beziehung zu Alberti und dem P. Ruccellai deutlich geworden ist, zögere ich nicht, ihn auch für Pienza anzusprechen. Hiermit wäre mindestens eine indirekte Einwirkung Albertis konstatiert. Ob auch noch mehr? das verdiente eigens untersucht zu werden. — Nachschrift 1914. Nach meiner später gewonnenen Überzeugung geht auf Albertis Entwurf auch das Grabmal Leonardo Brunis in Sta. Croce zurück: der Prototyp des spezifischen Renaissancegrabmals, von da ab in unzähligen Exemplaren wiederholt. Auch mein verstorbener Freund G. v. Geymüller neigte derselben Ansicht zu.

herren zunächst durch die Literatur für das Altertum gewonnen, und wesentlich das Ansehen, welches Alberti als Gelehrter der nov-antiken Richtung genoß, erweckte in jenen ein unbedingtes Vorurteil für seine noch kaum erprobte künstlerische Befähigung. Der Bundesgenossenschaft mit dem Humanismus, im unmittelbarsten Bezug, verdankt die in Florenz als Lokalstil ans Licht getrene Renaissance ihre ersten und zugleich entscheidenden Triumphe bei der Nation.

ZU DEN KOPIEN NACH LIONARDOS ABENDMAHL

1896

Die Städtische Gemäldesammlung in Straßburg hat vor einiger Zeit in England sechs farbige Kartons mit Köpfen aus Lionardos Abendmahl (Taf. 15—19) erworben. Indem ich dies sage, wird jeder sogleich an die berühmten Blätter im Besitz der Frau Großherzogin von Weimar denken; und in der Tat sind die Straßburger Stücke den Weimarern im allgemeinen Eindruck sehr ähnlich. Von diesem Verhältnis hat die Kritik auszugehen. Sind die Weimarer Exemplare wirklich, wie viele glauben, Originale von der Hand Lionardos, so müssen die Straßburger selbstverständlich Kopien nach ihnen sein, und es bliebe nur die Frage nach der Zeit ihrer Entstehung zu erörtern übrig. Haben dagegen die andern recht, welche das Weimarer Exemplar nicht sowohl als Vorbereitung zu, denn als Kopie nach dem Wandgemälde des Mailänder Klosterrefektoriums ansehen, dann tritt die Untersuchung des Verhältnisses unter viel kompliziertere Bedingungen.

Die Besitztradition reicht nicht weit zurück. Auffallend ist dabei, daß b e i d e Exemplare aus England stammen. Die Annotatoren zu Vasari wissen aus der älteren italienischen Überlieferung nur e i n Exemplar anzuführen, das nach mehrfachem Wechsel zuletzt (es scheint, daß das Ende des 18. Jahrhunderts gemeint ist) an die Familie Sagredo in Venedig kam und von dieser an den englischen Konsul Uduny verkauft wurde, welcher sie wieder an zwei Maler, Landsleute von ihm, vermachte, derart, daß der eine zehn, der andere drei von den Köpfen erhielt. Hier bricht die Tradition ab. Daß Sir Thomas Lawrence seine acht Blätter, die in der Tat zehn Köpfe enthalten, von dem einen der obgenannten Maler erworben habe, scheint bloße Kombination zu sein. Nach Lawrences Tode kamen sie an den König der Niederlande, von diesem an seine Tochter, die jetzige hohe Besitzerin.

Bei solcher Sachlage hat sich die Untersuchung allein an die technischen und stilistischen Kriterien zu halten. Gefühlsurteile, wie sie unlängst H. Thode in einem feurigen Lobgesang auf die Weimarer Blätter vorgetragen hat, sind niemanden verwehrt, haben aber das Mißliche, daß dritte Personen damit vielleicht überredet, nie überzeugt werden können. Sehen wir also zu,

die Untersuchung so lange als möglich in der Bahn des logisch Beweisbaren zu halten. Ich beginne mit der Schilderung und dem Vergleich der äußeren Merkmale, wobei ich der Kürze halber die beiden Exemplare durch die Zeichen St und W unterscheiden will.

Der Maßstab der Köpfe ist beidemal gleich, d. i. etwas mehr als Lebensgröße. Bei W ist der Grund um einiges ausgedehnter; bei St ist er durch Beschädigung oder ausgleichende Beschneidung des Randes mit der Zeit kleiner geworden. Die jetzige Bildfläche von W ist 62 : 48 cm, von St 57 : 44 cm.

Das Papier konnte, weil es derzeit auf Leinwand gezogen ist, nicht geprüft werden.

Hinsichtlich der technischen Ausführung ist, zunächst über St, dieses zu bemerken. Die Haupttöne — Fleisch, Haar, Gewand, Hintergrund — sind mit dünnflüssiger Farbe, wahrscheinlich Tempera, in gleichförmigem Auftrage unterlegt, Haar und Fleisch durchsichtig, das stumpfe Rot und Gelb der Gewänder leicht deckend. Darüber in Kohle der Umriß und die Modellierung. Auf dem dunkeln Hintergrunde und in den tiefsten Schatten zeigt die Farbsubstanz einen matten Glanz, von dem ich dahingestellt lasse, ob er von einer Schlußübermalung oder nur von stärkerer Tränkung mit Fixativ herrühre. Die Erhaltung ist, abgerechnet einige Wasserflecken und eine gewisse, nicht allzu erhebliche Verreibung, vortrefflich. Von etwaiger Auffrischung durch Retuschen habe ich, außer an den beschädigten Randpartien, keine Spur entdeckt. Der leichte und sichere Gang der Reißkohle in weichen Parallelstrichen ist genau zu verfolgen. Auf bildmäßige Wirkung wird nicht ausgegangen; überall ist nur das Notwendigste, und auf dem kürzesten Wege, mit den einfachsten Mitteln gegeben, wie es ein Künstler tut, der nicht für die Augen Dritter, sondern zur eigenen Belehrung arbeitet. Besonders zu beachten ist die Zeichnung der Augen mit der für Lionardo charakteristischen scharfen Umrandung der Regenbogenhaut (am ausgeprägtesten auf dem Kopf des Andreas). Genug, wenn schon St aus Gründen, die ich später ausführen werde, eine eigenhändige Arbeit Lionardos sicher nicht ist, so spricht doch in der zeichnerischen Behandlung alles für die Hand eines ihm nahestehenden Schülers.

Wende ich mich nun zu W, so ist der erste und allgemeinste Eindruck zwar ähnlich, aber die Ausführung im einzelnen doch erheblich verschieden. Zuerst ist das Zeichenmaterial ein anderes, nicht Kohle, sondern eine gröbere, schwärzere Substanz, Kreide allem Anschein nach. Von einem in flüssiger Farbe, wie bei St, gemalten Grunde habe ich nichts entdecken können, vielmehr sind die Farbennuancen ebenfalls mit Stiften hervorgerufen. Der Unterschied zwischen dem leichteren, kühleren Fleischton der jugendlichen Personen und der gebräunten Haut der alten kommt in W härter heraus als in St. Die Umrisse sind derber und zugleich unsicherer, die Modellierungsflächen nicht in gesonderten Strichen hingesetzt, sondern massig verrieben. Ein malerischer Effekt und eine Art von flotter Eleganz ist angestrebt, die beide Lionardo und seiner Zeit fremd sind. An einigen Stellen wollte es mir scheinen, als schimmerten unter der Kreide Spuren einer älteren Kohlezeichnung durch; bis zur Gewißheit habe ich diese Beobachtung jedoch nicht gebracht. Ich bemerke noch, daß ich die Weimarer Blätter nicht etwa im Vorübergehen, sondern in aller Ruhe und Gründlichkeit betrachtet habe, unmittelbar vom Studium der Straßburger kommend und dazu zurückkehrend. Der technische Befund läßt für mich nur zwei Möglichkeiten zu: entweder ist W eine Kopie, gleich St, jedoch aus bedeutend jüngerer Zeit, oder — weniger wahrscheinlich — die ausgedehnte und systematische Überarbeitung einer nicht mehr zu beurteilenden Unterlage.

Aber ich weiß wohl, daß auch die Kunstforscher von Beruf von der Geltung des Satzes noch nicht ausgeschlossen sind: wenn zwei das gleiche sehen, so sehen sie es nicht immer gleich. Ich werde mich deshalb um »objektivere« Beweismittel bemühen müssen. Schon von andern ist hervorgehoben worden, daß auf mehreren Blättern von W Bruchstücke der Umgebung, der Kopfumriß und die übergreifende Hand des Nachbars mitgezeichnet sind, was durchaus für eine Kopie nach der fertigen und nicht für eine Studie nach der noch im Fluß begriffenen Komposition spreche; ich füge hinzu: daß überall auch die Gewandfalten genau so liegen wie auf dem Gemälde. Es müßte also, wenn die Deutung von W

als vorbereitende Studie festgehalten werden sollte, der über alle Massen seltsame Fall gegeben sein, daß Lionardo in den Körpern und Gewändern alles bis auf die letzte Linie festgestellt hätte, bevor er sich an die Ausarbeitung der Köpfe machte. Dann aber wird es von der andern Seite wieder unverständlich, wozu er die für d i e s e n Zweck ganz gleichgültigen Nebendinge noch einmal in aller Ausführlichkeit wiederholte. Selbstverständlich gelten diese gegen die Originalität von W gerichteten Erwägungen ganz ebenso gegen St. So arbeitet nicht der schöpfende Künstler, so arbeitet nur der Kopist. Wie man weiß, sind alsbald nach Vollendung des Abendmahls in S. Maria delle Grazie Nachbildungen in Menge entstanden, darunter Wandgemälde von einer dem Original sich nähernden Größe. Zu ihrer Ausführung brauchte der Kopist, mindestens für die Köpfe, Reproduktionen großen Maßstabes, während er für die Komposition im ganzen sich mit einem kleinen Hilfskarton begnügt haben mag. Dagegen ist es ganz unwahrscheinlich, daß Lionardo seine Gedankenentwicklung im Karton abgeschlossen hätte; wäre das der Fall gewesen, wäre für die Ausführung an der Wand nichts mehr nötig gewesen, als den Karton abzuschreiben — wie die Verteidiger der Authentizität von W implicite behaupten —, dann wäre die Langsamkeit der Ausführung kaum zu begreifen. Alle auf die Entstehung des Abendmahls sich beziehenden Erzählungen haben aber den übereinstimmenden Sinn, daß Lionardo eben deshalb so stockend und sprungweise vorging, weil er mit der inneren Arbeit, an den Charakteren, nicht fertig war, und dieses wird auch mit ein Grund für die Wahl der Öltechnik gewesen sein, die ihm gestattete, die Malerei beliebig zu unterbrechen und wieder aufzunehmen. Der beiläufigen Bemerkung Lomazzos: ». . . . fu molto usato (il colorire a pastello) da Lionardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo e degli Apostoli a questo modo eccellenti e miraculose, in carta« — kann ich großes Gewicht nicht zugestehen. Aus ihr folgt nicht mehr, als daß um das Jahr 1585, als Lomazzo schrieb, mithin fast 100 Jahre nach der Entstehung von Lionardos Gemälde, es Blätter dieser Art gab, die Lionardo zugeschrieben wurden.

C. Ruland sieht einen untrüglichen Beweis für die Authentizität der Weimarer Zeichnungen in ihren häufigen Pentimenti. Hiergegen erlaube ich mir zu bemerken, daß ihr Verhandensein an sich nichts beweist, da ebensogut ein Kopist in dieser Weise sich verbessern kann. So wie die Pentimenti von W beschaffen sind, beweisen sie geradezu das Gegenteil. Um das zu erkennen, worauf ich hinauswill, bedarf es nicht einmal der Kenntnis der Originale, sondern genügt es, die beigegebenen Reproduktionen zu vergleichen (Taf. 15). Man wird da auf den ersten Blick eine starke Verschiedenheit der Schädelproportionen im Sinne der Längsachse gewahr werden und als Folge eine ebensogroße Verschiedenheit des physiognomischen Ausdrucks: in St eine um einen Schritt nur von der Karikatur entfernte Kühnheit und Macht der Charakteristik, in W zahmes akademisches Durchschnittsmaß. Sieht man dann schärfer hin, so bemerkt man, daß ursprünglich auch der Zeichner von W dem Hinterkopf denselben stark ausladenden Kontur gegeben hatte wie St, nachher jedoch ihn erheblich weiter nach innen zog. Außerdem ist aber noch ein zweites Pentimento vorhanden, am Ohr, und dieses ist beiden Exemplaren, W und St, gemeinsam. Also hat W den Kopf genau so gesehen, wie St, mit Einschluß des Pentimento am Ohr, nur eben die Linie des Hinterkopfes verändert.

Aus diesem zwiefachen Verhältnis folgt unweigerlich: erstens, daß W keine Originalstudie sein kann, zweitens, daß W nicht einmal eine Kopie nach dem Gemälde ist, sondern einfach eine Kopie von St, welches W gemäß einem akademischen Schönheitsideal willkürlich zu verbessern nicht hat unterlassen können. Von den übrigen Pentimenti erlaubte ich mir schon zu sagen, daß sie nach meinem Gefühl geistlos und roh seien. Aber noch etwas anderes fällt an ihnen auf. Wer so viel Zeit und Mühe auf den bildmäßigen Effekt seiner Arbeit verwendet, wie der Zeichner von W, dem müßte es ein leichtes gewesen sein, die im ersten Griff falsch geratenen Umrisse wegzuwischen; anstatt dessen läßt er sie geradezu aufdringlich in die Augen springen, und was das Bedenklichste ist, an mehreren Stellen (z. B. an der dem Petrus gehörenden Hand auf dem Blatt mit Johannes) (Taf. 18) tritt

deutlich zutage, daß das Pentimento nicht unter, sondern sinnwidrig über der definitiven Form liegt.

So legen diese verräterischen Pentimenti, gewiß sehr gegen den Willen ihres Urhebers, dasselbe Zeugnis ab, das wir aus dem Vergleich der zeichnerischen Behandlung schon entnahmen, und wir werden unser Urteil jetzt so zusammenfassen dürfen: Original von der Hand Lionardos ist weder das Weimarer noch das Straßburger Exemplar, vielmehr sind beide Exemplare Kopien, das Straßburger eine alte, wohl dem Original annähernd gleichzeitige Kopie, das Weimarer eine moderne Kopie zweiter Hand. Erinnert man sich, daß beide aus England stammen, so liegt die Vermutung nicht weit, daß bei der Teilung des alten Exemplares zwischen die zwei ungenannten Maler derjenige von ihnen, der sich mit dem kleineren Teil begnügen mußte, die übrigen nachgezeichnet habe; ob bona oder mala fide, bleibt eine ziemlich gleichgültige Frage.

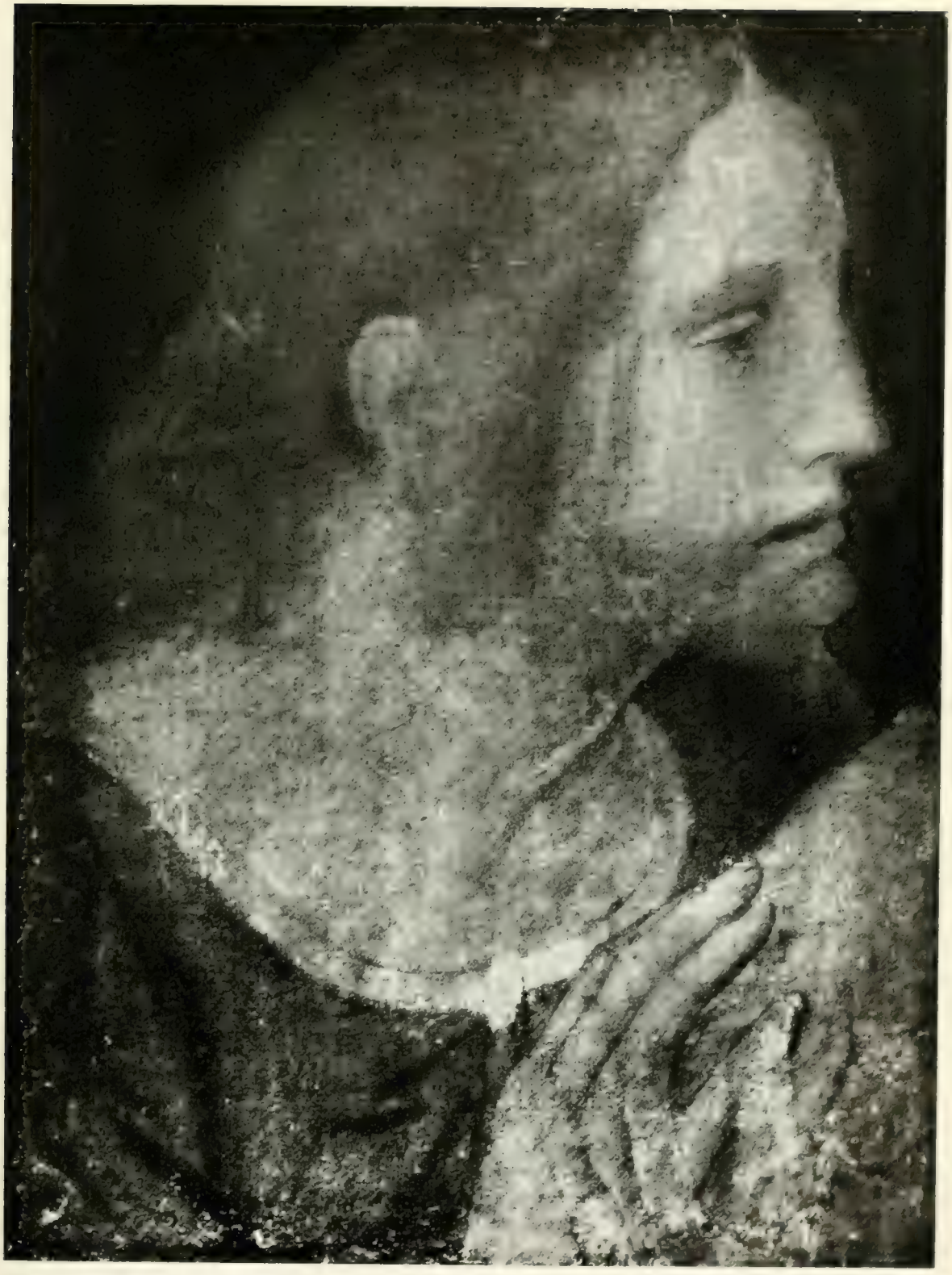
Ein eigentümliches Interesse knüpft sich noch an den Straßburger Christuskopf (Taf. 19). Er ist bartlos, im Unterschied zum Original in S. Maria delle Grazie und zu allen sonstigen Kopien, im Widerspruch auch mit der ikonographischen Regel. Denken wir dann noch an die Überlieferung, von der sowohl Vasari als Lomazzo Kenntnis hatten, che quella (testa) del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste, che all' imagine di Cristo si richiede — so erklärt sich daraus der Zustand der Straßburger Kopie aufs beste. Der Kopf ist unfertig, nicht bloß insofern ihm der Bart fehlt, sondern es scheint die ganze untere Hälfte des Gesichtes noch nicht in der rechten Ordnung zu sein. Wann der Bart hinzugefügt wurde, ob etwa von Lionardo selbst bei seinem zweiten Aufenthalt in Mailand, oder ob vielleicht gar von anderer Hand, das entzieht sich der Beantwortung.

Nun bleibt noch die Frage übrig: wer ist der Urheber der Straßburger Kartons? Ich hoffe, daß sich auch darauf eine Antwort wird geben lassen; allerdings nur von einem, der die sämtlichen bedeutenderen Kopien genau kennt. Meine Bemühungen um photographische Reproduktionen derselben sind großenteils erfolglos geblieben. Mich in unbestimmten Vermutungen zu

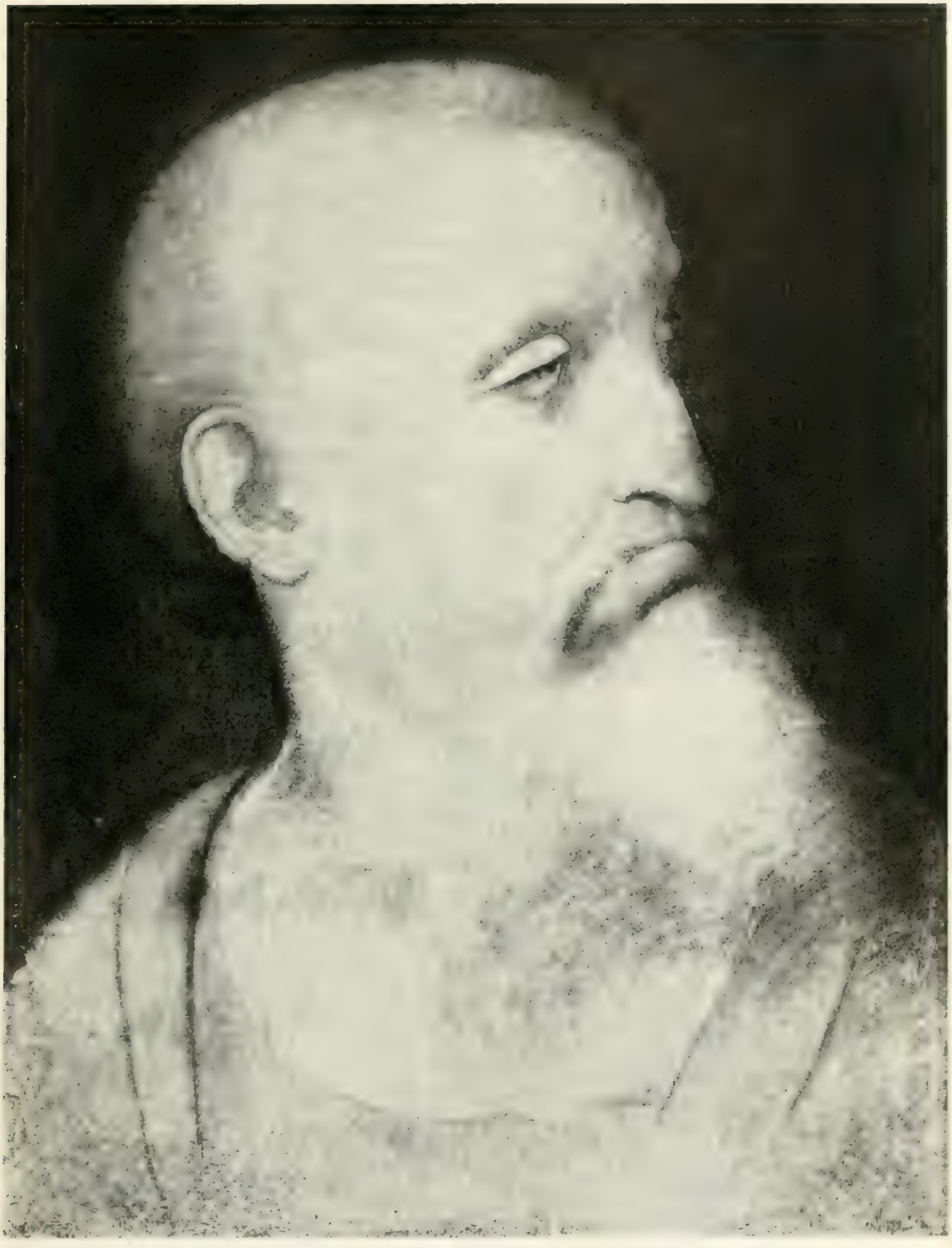
ergehen, wäre aber zwecklos. Nur so viel möchte ich sagen, daß wohl in erster Linie Boltraffio in Frage kommen wird. Ihm schreibt man jetzt die große Londoner Kopie zu und ebenso die beiden, offiziell den Namen Lionardos führenden Porträtzeichnungen der Ambrosiana (Nr. 260, 261), die, sofern meine Erinnerung mich nicht trügt, in der zeichnerischen Behandlung den Straßburger Kartons ähnlich genug sind. Wie immer hierüber das schließliche Urteil ausfallen mag, daran wird es, wie ich glaube, nichts ändern, daß das Straßburger Exemplar die älteste, unmittelbarste, treueste Wiedergabe von Lionardos Abendmahl ist, die wir bis jetzt kennen, unschätzbar, nachdem das Wandbild in Mailand in einen Zustand geraten ist, der ihm auf den Namen Original nur noch sehr uneigentlichen Anspruch gibt.

Straßburg: Petrus

Weimar: Petrus



Museum zu Straßburg: Jacobus



Museum in Straßburg: Andreas

Johannes

Judas

Museum in Straßburg: Christus

ZUR GESCHICHTE DER BUCHSTABEN-REFORM IN DER RENAISSANCE

1880

Es ist bekanntlich das Zeitalter der Renaissance, das uns — ein Seitenstück im kleinen zu so vielen großen auf halbem Wege erlahmten Reformbestrebungen und den daraus zurückbleibenden Spaltungen im geistigen Leben — die fatale Doppelwährung im Bereiche der Schriftzeichen hinterlassen hat, die wir Deutschen, scheint es, sobald noch nicht überwunden haben werden. Wie es unter den Zeichen der Zeit kein solches ist, auf das wir stolz sein dürften, daß unser viellesendes Geschlecht in dem alten Prozesse zwischen »deutscher« und »lateinischer« Schrift gerade für die Schönheitsfrage am wenigsten Teilnahme zeigt: so war es ganz echt aus der Gesinnung der Renaissance gedacht, daß damals die erlesensten Geister, Vertreter der Altertumswissenschaft, der bildenden Kunst, der Mathematik, ihre Bemühungen vereinigten als zu einer großen und würdigen Aufgabe: — die Gestalt der Buchstaben so zu reformieren, daß sie nach jeder der genannten Richtungen für vollkommen gelten mußten. — Ein bislang unbeachtet gebliebenes Denkmal dieser Bestrebungen fand ich in einem Manuskripte der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, cod. lat. 451 4^0.

Es ist gleich ein willkommener Umstand, daß wir die Persönlichkeit, wo nicht des Verfassers, so doch des Schreibers, feststellen können. Herr Bibliotheksekretär Dr. Wilhelm Meyer erkannte in den sauberen Schriftzügen die Hand eines in der Geschichte des deutschen Humanismus und neuerlich auch in der kunstgeschichtlichen Forschung öfters genannten Mannes, des Nürnberger Stadtphysikus Hartmann Schedel; nach Ablösung des später eingeklebten Schmutzblattes kam auf der Innenseite des Deckels überdies sein Name zum Vorschein. Wer die Art dieses mit unglaublicher Emsigkeit sammelnden und abschreibenden, selber aber durchaus unfruchtbaren Gelehrten aus seinem reichen Handschriftennachlaß kennen gelernt hat, wird von vornherein überzeugt sein, daß er auch in bezug auf dieses Buch nur Kopist, nicht Autor ist. Ich lasse in Kürze die Beschreibung folgen.

Der Einbanddeckel, noch der ursprüngliche, trägt die Aufschrift »ars litteraria«. Die ersten drei Blätter fehlen und sind wohl überhaupt unbeschrieben geblieben. Auf Fol. 4 beginnt ein

Brief des Johannes Lascaris an Piero de Medici (»Cum graecas litteras etc.«) über die Notwendigkeit, der wiederhergestellten griechischen und lateinischen Literatur nun auch die alte, echte, edle Gestalt ihrer Schriftzeichen wiederzugeben. Die Epistel umfaßte zehn Blätter, wovon jedoch nur das erste unversehrt geblieben, die übrigen aber ausgeschnitten sind. — Mit Fol. 14 beginnt der Traktat, auf den der Titel »ars litteraria« in vorzugsweisem Sinne sich bezieht. Nach einigen einleitenden Sätzen (»Litteras antiquae formae deducturus, quas plerique majusculas appellant« etc.) kommen die ausführlichen Vorschriften für die Konstruktion der einzelnen Buchstaben, zunächst der römischen Kapitale; erläuternde Figuren sind jedesmal beigezeichnet; Fol. 32—40 gibt das griechische, Fol. 46—53 das hebräische Alphabet, diese beiden nur in Zeichnungen, ohne Text. Nach einigen leeren Blättern ist dann der ganze Traktat noch einmal wiederholt, Wort für Wort unverändert, mit der gleichen unermüdeten kalligraphischen Sorgfalt — eine Leistung des fast zur Manie gewordenen Abschreibefleißes, dergleichen in den Schedelschen Handschriften mehrfach zu finden ist. Da die dicke Papierlage hiermit aber noch immer nicht aufgebraucht war, so sind die übriggebliebenen Blätter nach und nach, wie der Zufall es brachte, mit Mustern der in Deutschland damals noch die Alleinherrschaft genießenden »Textur« ausgefüllt, teils mit der Hand eingezeichnete Alphabete, teils eingeklebte Holzschnitte und Kupferstiche[1]), alles ohne erklärende Beischriften. — Aus dem, wie man deutlich erkennt, allmählichem Anwachsen des Kodex ist zu schließen, daß die erste Eintragung mehr oder minder lange Zeit vor 1514, d. i. dem Todesjahre Schedels, gemacht sein müsse; anderseits die Grenze nach rückwärts ergibt sich aus der Epistel des Lascaris, wie sich gleich zeigen wird.

Deren arge Verstümmelung in unserem Kodex ist nämlich ein wohl zu verschmerzender Verlust. Ich habe gefunden, daß sie an einem anderen Orte vollständig überliefert ist, als Beilage zu einigen,

[1]) Unter den letzteren befindet sich ein seltener Schatz, ein vollständiges Exemplar des Figurenalphabetes von 1464. Ich werde es demnächst in photographischer Reproduktion herausgeben im Verlage von J. Aumüller in München.

allerdings ganz wenigen Exemplaren — ich kenne das Pariser — von Lascaris' Ausgabe der griechischen Anthologie, Florentiae per Laurentium Francisci de Alopa 1494. Die nächste Frage ist: war es Schedels eigener Einfall, des Lascaris Epistel, besser gesagt in Epistelform eingekleidete Abhandlung, mit der »ars litteraria«, ihrer inhaltlichen Verwandtschaft wegen, zusammenzustellen? oder hat er die beiden Stücke in dieser Verbindung schon vorgefunden? Wer die Unselbständigkeit der ehrlichen Schreiberseele an seinen anderen Produkten beobachtet hat, wird eher das letztere zu glauben geneigt sein; woraus ich jedoch keineswegs die Annahme ableiten möchte, daß Lascaris nun auch der Verfasser des zweiten Stückes sei. Ich wage in diesem Punkt vorerst nicht einmal eine Vermutung. Immerhin ist ein ideeller Zusammenhang vorhanden. Denn was der Unbekannte lehrt, ist tatsächlich die praktische Lösung der von Lascaris theoretisch gestellten und begründeten Forderungen. Hören wir zunächst die letzteren. — »Nachdem die griechischen Studien,« sagt Lascaris, »gleich den lateinischen aus dem tiefen Schlafe, in dem sie durch lange Zeit befangen waren, nun erwacht seien und man auf ihre Wiedergeburt zum alten Glanze und Werte vertrauen dürfe, glaube er etwas seinem Berufe nicht Fremdes begonnen zu haben, indem er, zumal im Hinblick auf die neue den wissenschaftlichen Studien so nützliche Kunst des Buchdruckes, bei sich beschloß, die Form der griechischen Schriftzeichen von den eingeschlichenen überaus häßlichen und unwürdigen Verunstaltungen zu befreien. Auch habe er bemerkt, daß die bisher üblichen krausen und gewundenen Zeichen sowohl für das Formen als für das Setzen äußerst unbequem seien, und habe deshalb die Drucker die von ihm selbst sorgfältig erforschten alten und echten Charaktere nachzubilden angewiesen.« Sodann wendet er sich persönlich an seinen Gönner Piero de' Medici. Er ruft ihn an, dafür einzutreten, daß alle künftig unter seinem Schutze zu edierenden Druckwerke in dieser von der alten Barbarei gereinigten Gestalt ans Licht treten möchten. Niemand aber solle sagen dürfen, daß es sich um eine willkürliche Neuerung handle. Es habe bei den alten Griechen ursprünglich nur eine Schrift gegeben; eben derselben hätten sich im Anfang auch die Römer be-

dient, ja sie sei zu den verschiedensten Nationen, als Kolonistin gleichsam, ausgewandert. Erst im Verlaufe der Zeiten habe sie sich in eine Mehrheit von Gattungen gespalten, sie sei entstellt und barbarisiert worden. Dies habe dann verschuldet, daß fast in allen griechischen wie lateinischen Codices schlimmste Verderbnis der Lesart Platz gegriffen. Nur der bare Unverstand könne jetzt, wo man zum Verfahren des Druckes überginge, die korrumpierten, häßlichen, verworrenen Lettern beibehalten wollen, da doch die alten und echten in ihrer Einfachheit, Schönheit und Majestät soviel leichter zu formen und wegen ihrer gleichen Höhe soviel bequemer zusammenzusetzen sind. O daß man doch die Hand der Drucker dazu zu zwingen vermöchte! . . . .« Nun folgen Auseinandersetzungen über die einzelnen Buchstaben, eine ziemlich wüste Gelehrsamkeit, mit der ich den Leser nicht behelligen möchte. Das bemerkenswerte ist, daß neben dem antiquarischen das Schönheitsinteresse mit Nachdruck zu Worte kommt, und daß mit der Realisierung der verkündeten Grundsätze gleich Ernst gemacht wird. Das ganze Buch, der griechische Epigrammentext wie die lateinische Epistel, ist durchweg in Kapitalen gedruckt, ohne Vergleich die bis dahin glänzendste und nicht so bald übertroffene Leistung der jungen typographischen Kunst.

Ich wende mich dem zweiten Traktate zu. Ob derselbe auf Anregung von Lascaris' Sendschreiben entstanden ist oder sonst irgendwie in positiver Beziehung dazu steht, kann, wie gesagt, vorerst nicht beantwortet werden. Dagegen steht ein anderer Weg der Untersuchung uns offen, ich meine die Vergleichung mit den übrigen aus jener Zeit erhaltenen Lehrschriften verwandten Inhalts. Von Schedel führt der nächste Gedanke auf seinen großen Mitbürger, Freund und Nachbar Albrecht Dürer. Der den Buchstaben gewidmete Abschnitt in dessen Buch von der »Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt« ist allbekannt. Wir wissen jetzt, daß Dürer nicht, wofür er lange gegolten hatte, der erste überhaupt auf dieser Bahn ist, sondern daß er, wie in den anderen, so auch in diesem Teile seiner Kunstlehre die Arbeit seiner italienischen Vorläufer nach Kräften sich zunutze gemacht hat. R. Schöne,

der zuletzt über diesen Gegenstand gehandelt hat[1]), glaubt als Dürers Quelle den entsprechenden Teil von Luca Paciolis, des berühmten Mathematikers, »divina proportione« erkannt zu haben, wie seinerseits Pacioli — nach Schöne — einen Traktat des als Inschriftensammler bekannten Felix Felicianus benutzt hätte. Diese Behauptungen, mit so gutem Schein sie ausgesprochen sind, gehen dennoch auf falscher Fährte. Der Eintritt des Schedelschen Anonymus in die Reihe der zu diskutierenden Schriften[2]) führt zu einem wesentlich anderen Resultat, zu diesem nämlich: weder hat Dürer aus Pacioli geschöpft, noch Pacioli aus Felicianus; sondern die beiden ersteren gewiß, vielleicht auch der dritte, haben ihren gemeinschaftlichen Meister in dem Unbekannten gefunden, dessen Werk durch Schedel — wir wissen nicht, ob völlig getreu, jedenfalls aber getreuer als sonstwo — auf uns gekommen ist.

Einleitungsweise bezeichnet der Anonymus das seinen Konstruktionen zugrunde liegende Prinzip folgendermaßen: »Litteras antiquae formae deducturus, quas pleriquae majusculas appellant, in primis altitudinem litterae formamque ipsius mente concipiat: quod pro arbitrio fieri potest. Ex qua altitudine figurae quadrangularem speciem designare debet. Hujus deinde quadri duodecima pars vel decima aut etiam nona pro litterarum formatione venit accipienda: secundum quod graciliorem vel crassiorem litterae stipitem formare voluerit. Id quod in deducentis erit voluntate. In characteribus autem infra pro exemplo designatis decimam quadri partem accepimus.« Von Dürer wird dies so wiedergegeben: »Zu dem ersten und Lateinischen bustaben mach zu einem yetlichen ein rechte fierung, darein er verfasst werd, aber so du den bustaben darein zeuchst so mach sein grösseren zug breyt

---

[1]) In der Ephemeris epigraphica I, 1872.

[2]) Der Text des Felicianus ist in Parallele mit dem betreffenden Stück von Pacioli's Buch von Schöne a. a. O. abgedruckt. Zu einem deutlichen Resultate gelangte ich jedoch erst, als ich Gelegenheit fand, auf der Pariser Nationalbibliothek von einem vollständigen Exemplar der außerhalb Italiens äußerst seltenen »divina proportione« Einsicht zu nehmen.

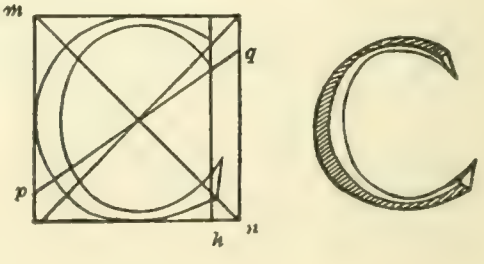
ein zehenteyl von der fierung seiten lang, und den dünneren zug mach eyns driteyls breyt von dem breyten, das merk durch alle Bustaben durch das gantz abc.« Nachdem er das Alphabet nach dieser Regel in großer Ausführlichkeit (auf 16 Seiten in Folio) durchgearbeitet hat, bemerkt er, man könne die Buchstaben auch von neun Teilen der Vierung machen, und solches besser zu verstehen, habe er danach die Buchstaben noch einmal aufgerissen: es folgen demgemäß die Figuren, doch keine Erläuterung mehr. Betrachten wir daraufhin weiter Felicianus und Pacioli, so fehlen bei diesen die einleitenden allgemeinen Grundsätze: sie geben ihr Rezept für jede Letter einzeln, und zwar konstruiert Felicianus immer aus $^1/_{10}$ (also übereinstimmend mit dem Anonymus), dagegen Pacioli, um sich einen Schein von Selbständigkeit zu geben, aus $^1/_9$, jedoch ohne für diese Wahl einen Grund anzugeben. Wir werden später sehen, daß diese Nichtberücksichtigung der Dezimalteilung bei den Fachgenossen Tadel fand. — Um das oben statuierte Verhältnis von Quelle und Ableitung anschaulicher zu machen, will ich Proben der vier Fassungen nebeneinander stellen und wähle dafür, wegen seiner verhältnismäßig einfach behandelten Konstruktion, den Buchstaben C.

Anon. Schedel:

Hujus litterae figura sic deduci potest. Formato quadro factaque cruce ab angularibus lineis deducitur alia linea per centrum, duorum stipitum spatio ab angulis. In qua ab utroque latere centri duo figenda sunt puncta. Ex quibus litterae ventriculus formatur: qui crassitudinis majoris stipitis tumet. Cetera autem rotunditas ab utroque latere ventriculi paulatim minuitur ad tertiam usque partem majoris stipitis. Cornua autem sive capita hujus elementi terminantur prope lineam perpendicularem quadri a dextera, spatio majoris stipitis. Cum autem hujus figurae rotunditas ex uno centro circumduci non possit, frequenter mutandum est centrum. Ita tamen quod terciam stipitis partem non excedat. Quemadmodum in figura subscripta cernere licet.

NB. Die erläuternden Buchstaben sind am Schedelschen Original nicht vorhanden, sondern von mir eingesetzt.

Anon. Schedel: Felicianus:



Felicianus:

Sappi la presente littera non passar di grosseza lordine de laltre littere, cioe uno decimo, et ingrosso dentro e di fuore la sua circonferentia come tu vedi, ne vol passar le sue teste dove si crea la linia che si taglia col tondo et quadro, salvo che quella di sotto passa piu oltre, come tu vedi.

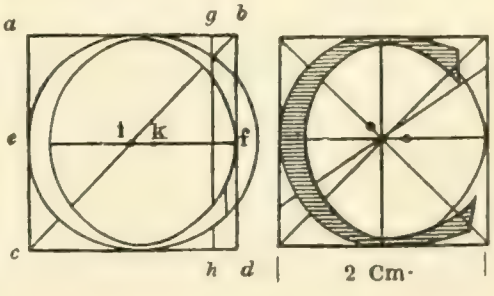
Pacioli:

Questa littera c se cava del tondo e del suo quadro ingrossando la quarta parte de fore e ancora de dentro. La testa de sopra finesci sopra la croci del diametro e circonferentia. Quella de sotto passando la croci mezo nono a presso la costa del quadrato comme appare in la figura e caase comme uno O.

Dürer:

Darnach mach das *c* also in sein fierung. Zeuch ein zwerchlini *e f* mitten durch die fierung und setz ein punkten *i* mitten auf die lini *e f*, darauss reyss ein circkelriss, der die vier seyten der fierung *a b c d* anrür. Darnach setz den unverruckten cirkel auf der lini *e f* so weyt hinder das *i* so breyt des bustaben grösser strich ist in einem punkten *k* und reyss auch einen circkelriss mit herumb, der streicht uber di lini *b d* und gibt foren dem bustaben in der rundung sein rechte dicken. Darnach reyss ein aufrechte lini *g h*, ein zehenteyl von *b d* herfür. Diser strich schneidet ab oben und unden disen bustaben *c*, wie das die alten gebraucht haben. Aber hie will ich das under im mittel zwischen *g h* und *b d* abschneyden. Darnach zeuch innerhalb des bustaben von der hand oben und unden, da die zwen circkel durch einander lauffen, die runden des dünneren strichs am bustaben folkomen, und zeuch auch an den selben orten die rundung ob und underhalb des bustaben an die seyten der fierung *a b* und *d c*. Aber unden, da der bustab *g h* furdrit, da zeuch die gestalt des bustaben under der circkellini ein wenig eingebogner, und das er doch pey der spitz mit seinem end die circkellini weyter rür. Des gleychen nimm das ober teyl inwendig auch ein wenig holer auss, dann das der circkelriss gibt, also geben die zwo circkellini schier alle Gestalt des bustaben. Wie ich denn hernach hab aufgerissen.

Dürer: Pacioli:



Als Resultat der durchgeführten Vergleichung erweist sich, was zunächst Dürer betrifft, sein Text als freie Umarbeitung des Schedelschen; trotz mancher sachlichen Abweichungen ist selbst noch in der Anordnung und in der Wahl der Worte der Ein-

fluß der Vorlage zu erkennen; über die Zeichnungen später. Sehr sonderbar auf den ersten Blick erscheint dagegen das Verhältnis zwischen der Schedelschen Version und Pacioli: Schedel verweist überall auf Hilfspunkte und -linien, nach denen man in seiner Zeichnung vergeblich sucht; und umgekehrt Pacioli gibt die kompliziertesten Konstruktionen, ohne daß ihr Zweck aus seinen kurzen Anmerkungen ersichtlich würde: ein verständliches Ganzes erhalten wir erst durch die wechselseitige Zuhilfenahme des Textes von jenem, der Figuren von diesem. Beide zusammengenommen ergeben die mutmaßliche Gestalt des Archytypus. Für die Richtigkeit dieses Fazits liefert der Vergleich mit Dürer die Probe. Während die Beschaffenheit seines Textes die Möglichkeit ausschließt, daß er aus Pacioli geschöpft habe, beweist anderseits, verglichen mit Schedel, die größere Vollständigkeit seiner Konstruktionen und deren relative Ähnlichkeit mit den Paciolischen, daß ein der Urschrift näherstehendes Exemplar, und zwar eben in der von uns angenommenen Gestalt, ihm vorgelegen haben muß. Er hat seine Quelle vollständiger ausgenutzt wie die beiden anderen, und doch zugleich mit größerer Selbständigkeit; namentlich geht sein Bestreben auf Vereinfachung des unnötig komplizierten Konstruktionsverfahrens. Man betrachte z. B. die oben mitgeteilte Littera c. Die Diagonalen m n und p q, welche nach dem Schedel-Paciolischen Schema außerdem noch für die Buchstaben D, G, O, Q in Anwendung kommen, hat er in allen diesen Fällen ausfallen lassen; andere Abweichungen kann ich ohne Zeichnung nicht deutlich machen. Dagegen ist es bei Pacioli bloße Vergeßlichkeit, daß er die Linie g h wegläßt, denn sie wird durch den Konstruktionsgedanken gefordert. — Um auch dieses schließlich nicht unbemerkt zu lassen: Pacioli gibt nur das lateinische Alphabet, Schedel dazu noch das griechische und hebräische. In dem Widmungsbrief an seine Schüler aber nimmt Pacioli ausdrücklich auch auf die beiden letzteren Bezug, woraus wieder der Schluß auf den Archytyp sich von selbst ergibt.

Viel schwerer als bei den bisher betrachteten ist es, über den Ursprung von Felicianos Schrift eine Ansicht zu gewinnen. Er bezeichnet das »cavare la littera di tondo e quadro« als eine »usanza

antiqua«; durch Messung vieler Steininschriften in Rom habe er deren Richtigkeit erprobt. Nun versucht er aber gar nicht ihre Anwendung, sondern die Schriftmuster, die er gibt, sind einfach Kopien nach antiken Inschriftsteinen, durch die Facettierung noch deutlich auf diesen empirischen Ursprung hinweisend. Hiernach scheint mir, daß Feliciano, da von direkter Benutzung der für Pacioli und Dürer maßgebend gewordenen Schrift nichts sichtbar wird, von dem Prinzipe des *tondo e quadro* durch irgendeine Mittelsperson zwar Nachricht erhalten hat, aber nur in unbestimmten Umrissen. — —

Im zweiten und vollends im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts treten die Anweisungen zur Formung der Lettern sehr zahlreich auf dem Büchermarkte auf. Vornehmlich auf Brauchbarkeit in der Praxis der Kalligraphen, Schriftgießer, Steinmetzen usw. ausgehend, bieten sie doch manches Interessante zur Kenntnis der allgemeinen Kunstanschauung ihrer Zeit, so z. B. die Einschachtelung in die fünf Säulenordnungen[1]). Bei weitem das merkwürdigste Spezimen dieser Literatur ist der in Paris 1529, in zweiter Auflage 1549 erschienene »Champ Fleury, auquel est contenu l'art et science de la deve et vraye proportion des lettres Attiques qu'on dit autrement Antiques et vulgairement Romaines, selon le corps et visage humain etc. etc. par maistre Geoffroy Tory de Bourges«. Unter einer Anhäufung abstrusester Gelehrsamkeit und phantasievoll-unsinniger Symbolik bietet das wunderliche, seinerzeit hochgeschätzte Buch manchen guten Gedanken, manche dem Historiker willkommene Notiz. Darunter fand ich eine, welche, nach langem vergeblichen Suchen zu angenehmster Überraschung, die obigen Erörterungen in ein neues Licht rückt, ihnen ein weiterreichendes Interesse verleiht, als nach dem bisherigen zu erwarten war. Es ist die Stelle Fol. 27: »Frere Lucas Paciol de bourg sainct Sepulchre, de l'ordre des freres mineurs et Theologien, qui a faict

[1]) Die früheste Anwendung finde ich in »Ain gute Aussthailung der der Römischen oder Lateinischen Buchstaben Menniglich zu nutz durch Wolfgang Fugger Burger zu Nürnberg in Truck verordnet a. 1553«. Dann im deutschen Serlio von 1609; in den italienischen Ausgaben merkwürdigerweise nicht.

en vulgar Italien un livre intitulé Divina proportione, et qui a voulu figurer lesdictes lettres Attiques, n'en a point aussi parlé ne baillé raison: et je ne m'en esbays point, car j'ay ententu par aulcuns Italiens qu'il a desrobé sesdictes lettres, et prinses de feu messire Leonard Vince, qui est trespassé à Amboise et estait tresexcellent Philosophe et admirable painctre et quasi un aultre Archimedes. Cedict frere Lucas a faict imprimer ses lettres Attiques comme siennes. De vray, elles peuvent bien estre à luy, car il ne les a pas faictes en leur deve proportion.« Und weiter Fol. 71v: . . . qu'A veult avoir sa jambe droite grosse de la dixiesme partie de sa hauteur . . . et non pas de la neufieusme partie, comme dict frere Lucas Paciolus . . . J'ay entendu que tout ce qu'il en a faict il a prins secretement de feu messire Leonard Vince, qui estait grand Mathemacien, paintre et imageur.«

Maistre Tory zeigt sich in seinem Buche mit Vitruv und dessen italienischen Auslegern wohlvertraut; er hatte während eines zweimaligen Aufenthaltes in Italien, namentlich in Rom und Bologna, grammatische, antiquarische und artistische Studien betrieben, bevor er sich, im Jahr 1518, in Paris niederließ; mithin ist er ein der Zeit und den Personen unmittelbar nahestehender Gewährsmann, und seine gegen Pacioli erhobene Anklage wird, wäre es nötig, dadurch noch glaubwürdiger, daß Fra Luca jüngst schon eines ähnlichen plagiatorischen Vergehens, an einem anderen Freunde verübt, unwiderleglich überwiesen ist. Es handelt sich um den gleichfalls der Divina proportione angehängten »libellus de quinque corporibus regularibus«. Da hat nun die Behauptung Vasaris und Dantis, er habe diese von seinem Lehrer Piero della Francesca herrührende Schrift betrügerischerweise unter seinem eigenen Namen drucken lassen, lange zugunsten Lucas bestritten, durch Max Jordans Entdeckung von Pieros Original in vollem Umfange sich bewahrheitet. Und jetzt folgt auch der zweiten Anklage der Beweis auf dem Fuße nach! Denn sollen wir mit dem Schlusse, zu dem die Enthüllung Torys berechtigt, seitdem das Verhältnis Fra Lucas zu dem hinter Schedel stehenden Unbekannten an den Tag gekommen ist, ja logischerweise uns nötigt, noch länger zurückhalten? Er kann nur lauten: dieser Unbekannte ist Lionardo da Vinci.

Allerdings ist die Sachlage hiermit noch keineswegs bis in alle Einzelheiten aufgeklärt. Haben wir den Schedelschen Text als den unmittelbaren Wortlaut von Lionardos Aufzeichnung zu betrachten? In der lateinischen Fassung gewiß nicht. Zwar, ob dieselbe eine bloße Übersetzung, ob eine tiefergehende Bearbeitung, darauf würde nicht einmal viel ankommen. Wichtiger ist, ob und wie Lascaris dazu in Beziehung zu denken sei? Eine solche vorausgesetzt, hat er, oder einer seiner humanistischen Genossen, die erste Anregung gegeben, daß Lionardo die Lösung der Aufgabe in die Hand nahm? oder hat er nur die uns vorliegende spätere Redaktion veranlaßt? Weiter: welche Stelle und Bedeutung hat die *ars litteraria* in dem Zusammenklang der universalen Spekulationen des großen Künstler-Gelehrten? . . . Alle diese Fragen müssen offen bleiben, bis der literarische Nachlaß Lionardos vollständig zusammengebracht und durch den Druck zugänglich gemacht sein wird. Mit aller Zuversicht aber getraue ich mir schon jetzt anzugeben, und das ist schließlich das Wichtigste, auf welchem Wege Lionardo zu den Normen seiner Letternkonstruktion gekommen ist. Durch Vitruv. Und zwar durch die beiden Sätze im ersten Kapitel des dritten Buches: daß der Körper des Menschen seiner Länge nach in zehn Teile zerlegt werden kann, wofür die Einheit in der Gesichtslänge vom Kinn bis zum Haaransatz zu finden sei; sodann daß die menschliche Gestalt, mit ausgespreiteten Armen und Beinen gedacht, sowohl in einen Kreis als in ein Quadrat sich einschreiben lasse; dem Gliederungsgesetze der menschlichen Gestalt aber sollen die Maßverhältnisse eines Bauwerkes entsprechen (namque non potest aedes ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi ut ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem). — Diese Analogie einmal anerkannt — und man weiß, wie sehr sie den italienischen Theoretikern, von L. B. Alberti ab, behagt hat — war es für Lionardo ein durchaus angemessener Gedanke, die Figuration der Buchstaben demselben Gesetze zu unterstellen, in dem richtigen Gefühle, daß Schreibkunst und Baukunst von Grund aus Verwandte seien. Abgesehen von der schlagenden Übereinstimmung der angewandten Prinzipien, wissen wir durch Luca Pacioli, daß Lionardo sich ernstlich

mit Vitruvstudien abgegeben hat; ja es ist sogar noch ein Notizblatt von ihm erhalten, auf dem er eben die zwei in Rede stehenden Vitruvischen Sätze durch Figuren exemplifiziert hat[1]). Dieselben sind, in Holzschnitt, in die Vitruvausgaben des Fra Giocondo (Venedig 1511 Fol., Florenz 1513 8°) und des Cesariano (Como 1521) übergegangen; wobei nicht unbemerkt bleiben soll, daß in der erstgenannten Ausgabe auch die Initialen genau nach Lionardoscher Vorschrift gebildet sind; vgl. z. B. gleich auf der ersten Seite die charakteristische Gestalt des A. Vielleicht war es auch Fra Giocondo, durch den Feliciano, gleich jenem ein Veroneser, von der Sache Kenntnis erhalten hat.

Jedenfalls sehen wir, daß im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, nach Auflösung der Mailänder »Akademie«, abgerissene Bruchstücke Lionardoscher Lehren in Oberitalien hier und da verbreitet waren. Auf welchem Wege aber ist das von Schedel kopierte Stück nach Nürnberg gekommen? Ich glaube am ehesten: Dürer selbst hat es aus Italien mitgebracht. Und so werden wir wieder einmal auf die Frage hingedrängt: mit welchen von den ehemaligen Angehörigen des Lionardoschen Kreises ist Dürer dort in Berührung gekommen? wieviel hat er durch Vermittlung dieser von der Wissenschaft des großen Kunst- und Gesinnungsgenossen erkundet und in sich aufgenommen? Eine Anzahl sehr bestimmt auf solche Beziehungen hinweisender Indizien hat sein jüngster Biograph zusammengestellt; aber wenn Thausing hier den Namen des Luca Pacioli nannte, so sehen wir jetzt, daß diese Hypothese zwar nicht geradezu unmöglich gemacht, aber doch ihres einzigen positiven Stützpunktes beraubt ist. —

Es ist kein erfreuliches Ding, eine Untersuchung mit einer ganzen Reihe von Fragezeichen zu beschließen. Allein ich sehe mich für jetzt und wohl für längere Zeit außerstande, die Sache weiter zu verfolgen. Darum habe ich die Resultate, die sich mir aus dem Schedelschen Codex ergaben, so unvollständig sie sind, den Arbeitsgenossen doch mitteilen wollen, in der Hoffnung, daß der eine oder der andere von ihnen im Zusammenhange reicheren Materials sie wird verwerten können.

[1]) Braun, Venedig Nr. 45; vgl. C. Brun i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst. XV, S. 23.

DIE RIVALITÄT ZWISCHEN RAPHAEL UND MICHELANGELO

1885

Vasari schreibt im Leben Raphaels: »Raphael hatte zu dieser Zeit in Rom großen Ruhm erworben; und obschon er einen edlen, allgemein für schön geltenden Stil besaß und so viele Antiken in jener Stadt gesehen hatte, die er unermüdlich studierte, so hatte er darum doch seinen Gestalten noch nicht eine gewisse Größe und Majestät gegeben, die er ihnen von nun an gab. Es geschah nämlich zu dieser Zeit, daß Michelangelo dem Papst in der Kapelle jenen Skandal und den Schrecken bereitete, durch den er genötigt wurde, nach Florenz zu flüchten; daher ließ Bramante, der den Schlüssel der Kapelle hatte, seinen Freund Raphael sie sehen, damit er die Manier Michelangelos in sich aufnehmen möchte. Dieser Anblick bewirkte, daß Raphael in Sant' Agostino in Rom den Propheten Jesaias, den man dort über der heiligen Anna von Sansovino sieht und den er bereits vollendet hatte, sogleich neu machte; in diesem Werk verbesserte und vergrößerte er seinen Stil über die Maßen mit Hilfe der Werke Michelangelos, die er gesehen hatte, und gab ihnen mehr Majestät; daher dachte Michelangelo dann beim Anblick des Werkes von Raphael, daß Bramante ihm, wie es ja wirklich der Fall war, diesen Schaden bereitet hatte, um Raphael Nutzen und Ehre zu verschaffen.

Sicher paßt diese häßliche Geschichte, die Raphael rundweg einen geistigen Diebstahl vorwirft, schlecht zu dem sonst von Vasari einheitlich licht gestimmtem Charakterbilde des »göttlichen« Urbinaten. Die neueren Raphaelbiographen pflegen deshalb mit kurzer Erwähnung über sie wegzugehen. Sind wir aber berechtigt, uns so leichthin ihrer zu entledigen? Sie ist kein anonymer Klatsch: Vasari deutet in den Schlußworten sehr verständlich an, woher er sie hat: von Michelangelo selbst, zum mindesten aus dessen nächster Umgebung. Daß Michelangelo Raphael als seinen Feind ansah, ist bekannt. Noch in einem zweiundzwanzig Jahre nach dessen Tode geschriebenen Brief behauptet er, alle Schwierigkeiten, die er mit dem Papste gehabt habe, seien ihm durch Bramante und Raphael bereitet worden, und vom letzteren sagt er wegwerfend: was er von seiner Kunst verstand, hatte er von mir. Dies paßt genau zu Vasaris Erzählung. Wir werden dieselbe ernster

prüfen müssen, als bisher geschehen ist und leider mit der unerfreulichen Aussicht, daß einer von beiden schlecht dabei fahren muß: Raphael, wenn sie sich als wahr, Michelangelo, wenn sie sich als erfunden erweist.

Ohne weiteres falsch ist es, wenn Vasari den hinterlistigen Einbruch in die Kapelle in die Zeit von Michelangelos Flucht nach Florenz verlegt. Damals (1506) war Raphael noch nicht in Rom und hatte Michelangelo in der Sistina zu malen noch nicht begonnen. Aber allerdings lag der Ursprung der Feindschaft mit Bramante in jener Zeit: die Grundsteinlegung zur neuen Peterskirche brachte das Juliusdenkmal zu Fall. Ist also die Kombination falsch, ob durch Vasaris eigene Schuld oder die seines Gewährsmannes, in dem Kern der Geschichte könnte immerhin etwas Wahres sein. Vergessen wir nicht: Michelangelo selbst hat in seinem Alter an sie geglaubt. Da uns in der äußeren Überlieferung weitere Kontrollmittel nicht gegeben sind, wird es um so nötiger sein, das Corpus delicti, nämlich das Bild in Sant' Agostino (Taf. 20), eingehend zu prüfen.

Der Prophet ist sitzend dargestellt, eine Schriftrolle in beiden Händen; wie von einer plötzlichen Inspiration durchschauert läßt er die Rolle halb sinken, wendet den Kopf nach der entgegengesetzten Seite; den rechten Arm läßt er in erhobener Haltung beharren, das linke Bein zieht er an, als wolle er im nächsten Augenblick emporschnellen: das Ganze ein durchaus im Sinne der plastischen Kunst erfundenes Motiv. Als Begleiter zwei nackte Knaben, auf den Seitenlehnen der Steinbank, stehend, mit erhobenen Armen eine Inschriftentafel über dem Kopfe des Propheten haltend, eine Laubgirlande von Schulter zu Schulter.

Der Eindruck, den das Bild auf uns macht, ist heute noch derselbe, den Vasari davon hatte: das ist nicht Raphaels, es ist Michelangelos Art! Seine Bedeutung wird durch den Hinweis A. Springers, daß ein Anhänger Michelangelos, Daniele da Volterra, die erste Restauration vorgenommen habe, nicht abgeschwächt, da Vasari das Bild vor der Herstellung gesehen hat, welche erst unter Papst Paul IV. (1555—59) vorgenommen wurde. In der Tat, von der Art der Zusammenordnung des Propheten mit dem Paare knabenhafter Genien bis zu der Durchbildung des Contraposto in der Bewegung der Haupt-

figur, der Gegenüberstellung des nackten linken Beines gegen das unter Faltenmassen verschwindende rechte, der ganzen wuchtigen Körperlichkeit des Mannes usw., setzt alles und jedes eindringende Studien an der Decke der Sistina voraus. In dieser Tatsache als solcher läge ja freilich noch nichts Befremdliches. Es gibt Zeugnisse genug, daß Raphael von der Kunst seines Rivalen starke Eindrücke empfangen und dieselben nichts weniger als verhehlt hat. In welchem Geiste er sie reproduzierte, zeigen seine Sibyllen in S. Maria della Pace, seine Schöpfungsbilder in den vatikanischen Loggien. Das ist nun freilch ein anderer Geist, als der in S. Agostino gewaltet hat. Hier ist die Nachahmung Michelangelos befangen und äußerlich, wie sonst bei Raphael nirgends. Die begleitenden Genien z. B., auf den Sistinabildern jedesmal in innigstem Bezug zu der seelischen Bewegung des Propheten (und so nicht minder die zu Raphaels Sibyllen heranschwebenden Engel), sind hier doch zu bloß dekorativen Füllfiguren herabgesetzt. Nur in einem Augenblick, wo gleichermaßen Selbstbewußtsein wie Selbstkritik ihn verlassen hatten, konnte Raphael mit diesem Jesaias in den Wettkampf einzutreten denken.

Ganz anders erzeigen sich die Knabengestalten, wenn wir sie einzeln für sich betrachten. Suchten wir in allem bisher Betrachteten die bekannten künstlerischen Charakterzüge Raphaels umsonst wiederzufinden, so sind sie allerdings hier von so echt raphaelischem Geblüt als nur ihr Bruder auf der Madonna Foligno oder sonst einer aus dieser reizenden Schar. Anstatt aber hierin die geforderte Bekräftigung für die Angabe Vasaris zu finden, sehen wir nur neue Zweifel rege werden. Der Putto der linken Bildseite hat nämlich auf dem jetzt in der Akademie S. Luca zu Rom aufbewahrten Fragmente eines anderen, gleichfalls Raphaels Namen tragenden Freskogemäldes (Taf. 21) einen Doppelgänger, der ihm völligst, bis auf die letzte Haarlocke, gleichsieht. Mit zuversichtlichster Bestimmtheit dürfen wir behaupten, daß eine derartig mechaische Selbstwiederholung bei Raphael ein Ding der Unmöglichkeit ist[1]),

[1]) Eine lehrreiche Parallele geben die folgenden drei Bilder: 1. die Madonna del Baldachino in der Pittigallerie, 2. die Opferung Isaaks an der Decke der Stanza d'Eliodoro, 3. die Sibyllen in S. Maria della Pace. Ein

und wir stehen somit unausweichlich vor der Alternative: eines von den beiden Bildern muß eine ohne Zutun Raphaels zustandegekommene Kopie sein.

Leider befindet sich das zweite Exemplar in kaum minder verderbtem Zustande wie das erste. Bei der Untersuchung der Originalität kann es sich also auch hier nur um die Komposition, nicht um die Ausführung handeln.

Der Putto der Akademie gehörte ursprünglich, mit einem zweiten Genossen, zu einem gemalten Wappenschilde des Papstes Julius II. in einem Zimmer des vatikanischen Palastes, von dessen Wand beide gelegentlich baulicher Veränderungen im vorigen Jahrhundert abgesägt wurden. Der andere kam nach England und ist in diesem schon für so viele Kunstschätze verderblich gewordenen Abgrunde verschwunden; wahrscheinlich wird er mit dem Putto rechts auf dem Jesaiasbilde in gleicher Weise übereingestimmt haben, wie sein Partner mit dem linken[1]). Man sieht also: bei völlig gleicher Körperbildung und Haltung ist die den Zwillingsbrüdern zugewiesene körperliche Funktion nicht ebenso die gleiche: das einemal dient der erhobene linke Arm zur lässig-bequemen Anlehnung an den auf dem Boden feststehend gedachten Wappenschild, das anderemal hält er die Inschrifttafel schwebend über dem Haupte des Propheten (vgl. die beistehende Abbildung). Da somit Last und Widerstand in beiden Fällen ganz verschieden verteilt sind kann das Bewegungsmotiv nur in einem von ihnen richtig und natürlich dargestellt sein. Niemand, denke ich, wird dem Exemplar der Akademie diesen Vorzug einzuräumen zögern.

Und damit wäre eigentlich auch schon die Ursprünglichkeitsfrage entschieden.

Indessen wollen wir nicht unterlassen, uns nach weiteren Kontrollmitteln umzusehen, und versuchen zuerst die chronologischen.

---

und derselbe fliegende Engel kehrt auf diesen jedesmal wieder; aber auf 1 hat man ihn längst als Zusatz einer späteren Hand nachgewiesen, und bei 2 teilt neuerdings Robinson mit Recht die ganze Komposition einem Schüler zu, so daß Raphael selbt allein für 3 verantwortlich ist.

[1]) Die von Passavant zitierten älteren Beschreibungen von Taja, Descrizione del palazzo Apost. Vatic. 1750 und von Richardson, Traité de la peinture stehen mir leider nicht zu Gebote.

— Für die Entstehung des Wappens haben wir den sicheren *terminus ad quem* in dem Todesdatum des Papstes, 20. Februar 1513; für die Entstehung des Jesaias hinwieder den *terminus a quo* in der Aufstellung der Gruppe Sansovinos im Jahre 1512. Das Fresko ist inhaltlich — wovon unten noch mehr — eine theologische Erläuterung zur Gruppe; es kann nicht vor 1512 ausgeführt sein, wohl aber vielleicht später. Und nach der Version Vasaris m u ß es sogar später ausgeführt sein. Denn danach hätte Raphael seine erste Darstellung zerstört, um eine neue, in michelangelesker Majestät, an ihre Stelle zu setzen, was erst nach 1512 oder allerfrühestens ganz am Ende dieses Jahres geschehen sein könnte. Um diese Zeit aber hätte Raphael es gar nicht mehr nötig gehabt, auf Schleichwegen in die Sistina einzudringen. Die Decke war am Allerseelentage 1512 enthüllt worden und *publiei juris* geworden. Wenn nun, was bisher allgemein angenommen wurde (zuletzt noch von Springer), der Putto des Papstwappens eine Kopie nach dem Putto von S. Agostino wäre, so bliebe für seine Ausführung — wie wir gesehen haben, muß das Wappen allerspätestens im Februar 1513 fertig gewesen sein — überhaupt keine Zeit mehr. Das Ergebnis der chronologischen Untersuchng deckt sich also mit dem der stilistischen: das Wappen ist früher gemalt als der Jesaias.

Das Jesaiasbild ist die Stiftung eines weniger durch vornehme Stellung als durch seine Beziehungen zum Humanistenkreise wohlbekannten Kurialen, Johann Goritz aus Luxemburg. Doch war es ursprünglich kein selbständiges Werk, wie wir es heute sehen, vielmehr nur Hintergrund und Ergänzung zu der damals unter dem Pfeiler aufgestellten (jetzt in eine Kapelle versetzten) herrlichen Marmorgruppe Sansovinos, der hl. Anna mit Maria und dem Christuskinde. Der Prophet ist in diesem Ensemble eigentlich nur dazu da, um die Schriftrolle mit der Weissagung, die Knaben, um die Tafel mit der Weihe-Inschrift an die hl. Anna, Goritzens Schutzpatronin, dem Beschauer zu präsentieren. Man hebt mit Recht hervor, daß der Jesaias das einzige Freskobild sei, welches Raphael unter dem Pontifikate Julius' II., der seine ganze Arbeitskraft für sich allein forderte, für einen Privatmann ausgeführt habe.

Doppelt befremdlich erscheint dies, nachdem wir die der Arbeit zugedachte, untergeordnete Bedeutung kennen gelernt haben. In diesem Zusammenhange wird die von Eugen Müntz gemachte Mitteilung über eine Sammlung von Poesien zum Lobe der hl. Anna und ihres Verehrers Goritz besonders beachtenswert: unter den zahlreichen und enthusiastischen Lobpreisungen der Arbeit Sansovinos befindet sich nur ein einziges Epigramm, das auch auf das Gemälde anspielt, in vagen Worten nur und ohne Nennung des Malers: — wenn dieser Raphael war, wäre solche Gleichgültigkeit denkbar?

Auf der anderen Seite weiß ich nichts, was gegen die Wappendekoration als von Raphael wenn nicht ausgeführt, so doch entworfen, einzuwenden wäre. Sieht man von den nicht zahlreichen Tafelbildern dieser Jahre ab, so geht Raphaels ganze Tätigkeit in der Ausschmückung des päpstlichen Palastes auf. E. Müntz hat aus dem Archiv des S. Peter die urkundliche Nachricht gezogen, daß Papst Julius ihm die Dekoration des vom Vatikan zum Belvedere führenden Arkadenganges aufgetragen, und daß er einen Teil der Arbeit wirklich geleistet hat, von welchem allem Vasari nichts weiß. Ja, der Umstand, daß das Wappen in einem nach Innocenz VIII. benannten Zimmer, das im vorigen Jahrhundert einem Erweiterungsbau des vatikanischen Museums weichen mußte, sich befunden hat, läßt sogar — bei der räumlichen Nachbarschaft — einen Zusammenhang zwischen beiden Arbeiten mutmaßen.

Man sieht, die begleitenden geschichtlichen Umstände bekräftigen nur alle miteinander die aus dem formalen Verhältnis der beiden in Vergleich gebrachten Bilder gezogene Folgerung: daß das Jesaiasbild das jüngere ist, und daß es mit Raphael direkt nichts zu schaffen hat. Ich vermag in ihm nichts zu sehen als das Machwerk eines Malers zweiten Ranges, der, sei es aus eigenem Antriebe, sei es nach Vorschrift seines Auftraggebers, die nur für die Hausgenossen des Papstes sichtbaren reizenden Knabengestalten an diesen öffentlichen Ort herübernahm, in der Hauptsache aber doch ein Bekenntnis der Unterwerfung unter Michelangelo ablegte. Kompromisse dieser Art kamen selbst bei den nächsten Schülern Raphaels gelegentlich vor, wie die Deckenbilder der Stanza d'Eliodoro bekunden. Ja, es könnten am Ende

wohl diese letzteren und der Jesaias von einer und derselben Hand herrühren, — etwa Giulio Romanos?

Vasaris Buch zeigt auch an anderen zahlreichen Stellen deutlich genug, welche Kluft zwischen seiner Zeit und der Zeit Raphaels schon sich geöffnet hatte. Es lag vor allem der Sacco di Roma dazwischen, der die dortige Künstlergenossenschaft in alle Winde versprengte, nicht wenige Fäden der Überlieferung abriß.

Daß auch Michelangelo zwischen einem von Raphael selbst entworfenen Bilde und einem Schülerwerk nicht sicher unterschied, ist bei den Gepflogenheiten der raphaelischen Werkstatt und nach Ablauf fast eines Menschenalters wohl zu begreifen; vollends dann, wenn der Irrtum ihm erwünscht kam, indem er seinem unversöhnlichen Haß Nahrung gab. So beweist also Vasaris Erzählung etwas ganz anderes als sie beweisen soll. Sie ist ein Beitrag nicht sowohl zur Charakteristik Raphaels, als zu der Michelangelos, dieses zeitlebens von seiner mißtrauischen Phantasie gepeinigten Gespenstersehers. Für die feindliche Gesinnung gegen Raphael läßt sich nach unserer Kenntnis der Dinge kein objektiver Grund nachweisen, als der dem Temperamente Michelangelo allerdings genügende daß Raphael mit Bramante, dem Verderber des Juliusdenkmals, befreundet war.

Fresco in Sant' Agostino in Rom: Jesaias

Rom: Accademia di S. Luca:
Wappenhaltender Putto

ALT-ITALIENISCHE GEMÄLDE ALS QUELLE ZUM FAUST

1886

Vortrag in der Deutschen Gesellschaft in Königsberg

Ludwig Friedländer veröffentlichte vor einiger Zeit eine merkwürdige Notiz »Zu Goethes Faust« (Deutsche Rundschau 1881, Januar). Danach ist das Vorbild zu der im Eingang zur letzten Szene des zweiten Teiles geschilderten Örtlichkeit: »Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, heilige Anachoreten gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften«, ferner der Chor »Waldung, sie schwankt heran — Löwen, sie schleichen stumm« usw. nicht in literarisch vermittelten Anschauungen zu suchen, wie bis dahin die Kommentatoren annahmen (Monserrat oder Berg Athos oder Jesaias 65, 25), sondern — so weist Friedländer nach, und zwar bedingungslos überzeugend — in einem Gemälde, einem Werke der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts: dem von einem Nachfolger Giottos an einer Wand des Camposanto zu Pisa geschilderten Leben der thebaischen Einsiedler (Taf. 22).

Es ist eine spezifisch moderne Aufgabe, welche die kunstgeschichtliche Forschung (die literargeschichtliche natürlich einbegriffen) darin sich stellt: das Kunstwerk als ein bedingtes und gewordenes aufzufassen, wobei das letzte und freilich immer nur annäherungsweise erreichbare Ziel bleibt, geleitet durch die erkannten äußeren Bedingungen in das Innere des schöpferischen Phantasieprozesses selbst einzudringen. Eben dieses ist auch eine der vornehmsten Aufgaben der »Goethephilologie«, und es muß befremdlich genannt werden, daß noch so viele gebildete Deutsche, die sich Goethefreunde nennen, den Wert dieser Bemühungen nicht einsehen wollen, ja wohl mit ihrer Verspottung etwas Rechtes zu tun meinen. Verhältnismäßig am leichtesten sind die aus der Literatur selbst oder aus persönlich Erlebtem fließenden Anregungen zu erkennen, weshalb denn auch die genetische Forschung in der Hauptsache auf diese beiden Quellenkreise sich zu beschränken pflegt. Unendlich öfter aber wird der empfangene Keim in dem neuen Boden zu einem so neuartigen Gebilde herangezogen, daß sein Ursprung Geheimnis bleibt. Ja, wie oft weiß der Künstler oder Dichter selbst es nicht, aus welcher Ferne, aus welchem entlegenen Winkel der Samenstaub ihm zugeweht ist, den er in seiner Phantasie aufsprießen sieht. Es muß immer

eine Glücksstunde kommen, bis uns eine Entdeckung von der Art, wie die oben mitgeteilte Friedländers, gelingt.

Allein es handelt sich bei dieser noch um mehr, als unmittelbar durch sie ausgedrückt scheint. Ich kann meine Verwunderung nicht unterdrücken, daß unter den Goetheforschern von Beruf noch niemand dem durch Friedländers Beobachtung gegebenen Fingerzeig nachzugehen versucht hat. Ist Goethe hier nur von einem vereinzelten Bruchstück aus der Bilderwelt des Mittelalters gestreift worden? oder liegt vielleicht hinter dem Einen ein Mehr?

Von dieser Frage zur Antwort ist der Weg überraschend kurz. Eben an demselben Orte, dem berühmten Camposanto zu Pisa, befinden sich noch zwei andere Gemälde, die ähnlich wie das oben genannte, nur viel umfassender, an Goethes Gedicht, daß ich so sage, mitgearbeitet haben. Es sind »Der Triumph des Todes« und »Die Hölle«.

Sei es gestattet, alle Vor- und Nebenfragen einstweilen ruhen zu lassen, um das behauptete Verhältnis sogleich *ad oculos* zu demonstrieren. Den zum Vergleiche beigegebenen Abbildungen habe ich nicht die Originale, sondern die Kupfertafeln der großen, 1822 vollendeten Publikation Lasinios über das Camposanto zugrunde gelegt. Als charakteristische Wiedergabe der Originale können sie keineswegs gelten, vielmehr ist die herbe Größe des Trecentostils vom Stecher in ganz unleidlicher Weise in die zopfige Manier seiner Zeit travestiert. Ich habe ihnen dennoch den Vorzug gegeben, weil eben sie Goethen als maßgebende Vorlage dienten. Wichtig schien ferner, nicht etwa bloß die von Goethe unmittelbar verwerteten Teile aus den szenen- und figurenreichen Kompositionen herauszuheben, sondern die ganze Masse des vom Maler dargebotenen Stoffes vorzulegen, damit man beobachten könne, welche Motive daraus der Dichter aufnahm und welche er liegen ließ, welche er einfach wie sie waren reproduzierte und welche ihm Keime zu neuen Gestaltungen wurden. Im Fortgang der Betrachtung wird sich zeigen, daß unter den drei in Frage kommenden Bildern für Goethe das Hauptbild und der Ausgangspunkt für seine dichtende Phantasie der »Triumph des Todes« war. (Taf. 23.)

Wer sich näher über das Werk unterrichten will, lese die vortrefflichen Aufsätze von H. Hettner in den »Italienischen Studien« 1879 und von E. Dobbert im »Repertorium für Kunstwissenschaft« IV, 1881. Hier genügt es, eine übersichtliche Erklärung vorauszuschicken.

Es ist nicht anders zu nennen als eine gemalte Predigt, was wir vor uns haben, eine Predigt auf das Thema: *memento mori.* Aber mit staunenswerter Genialität ist das Unkünstlerische, das in der didaktischen Tendenz liegt, überwunden. Der unbekannte große Meister zwingt uns, nicht nur den Gedankenreichtum, die Vielseitigkeit, die Tiefe seiner Konzeption zu bewundern, sondern ihm ist das Höchste gelungen: die Lehre und Ermahnung ist in lauter lebendiges Geschehen umgesetzt; das Auge sieht und sogleich ist das Herz im Innersten erschüttert; und haben wir so den Umkreis drastischer Szenen durchmessen, so stellt die zusammenfassende Reflexion sich ganz von selber ein. — Wir erblicken zuerst unten links, aus der engen Schlucht des Waldgebirges hervorkommend, eine glänzende Jagdgesellschaft, drei Gekrönte an der Spitze, plötzlich aufgehalten durch den Anblick dreier offener Särge, darinnen drei verwesende Leichname: eine selbst die unvernünftige Kreatur mit dunklem Grauen erfüllende Mahnung an den Tod. — Darüber, in den Szenen aus dem Einsiedlerleben, die bewußte sittliche Vorbereitung auf ihn und hiermit die Überwindung seines Stachels. Dann, auf der rechten Bildseite, des Todes Walten selbst und die sich erfüllenden Geschicke der Seelen nach der Trennung vom Leibe. Der Tod, »la morte«, ein weiblicher Dämon von grandios-schreckhafter Erscheinung, braust über die grüne Erde daher: an den Elenden und Kranken, die nach ihr rufen, eilt die Unerbittliche vorüber, die Lebensfreudigen, Genießenden sind ihr liebstes Ziel; in der Mitte zwischen beiden Gruppen das bereits vollbrachte Erntewerk der mörderischen Sense, in dichten Reihen langhingestreckt ungezählte Tote, Mann und Weib, Geistliche und Laien, Gerechte und Ungerechte. Und schon eilen aus den Lüften hier die Engel, dort die Teufel herbei, um die Seelen in Empfang zu nehmen: — die Seelen, die, als nackte Kinder gebildet, dem Munde mit dem letzten Atemzuge ent-

fliehen. Indes nicht einer jeden Seele Schicksal ist sogleich entschieden; um etliche entspinnt ein Kampf sich zwischen den Boten des Himmels und denen der Hölle, ein Hin- und Herzerren der Beute, ein Gefecht, das hüben mit Feuerhaken, drüben mit Kreuzstäben geführt wird, bis endlich die Teilung vollzogen ist und nach rechts hin die Engel entschweben, die Geretteten mit zärtlicher Sorgfalt in den Armen tragend, während nach links die Teufelsfratzen in wilder Schadenfreude mit den Verdammten davonjagen, um sie in die offenen Krater feuerspeiender Berge, die Pforten der Hölle nach italienischem Volksglauben, hinabzustürzen.

Die Analogie dieser Darstellung mit den in Goethes Gedicht auf Fausts Tod folgenden Geschehnissen ist, zunächst im ganzen betrachtet, augenfällig; ein Kausalverhältnis, wie das von mir behauptete, brauchte darum noch nicht zu bestehen. Allein man bemerkt alsbald, wie die Übereinstimmung sich auch auf Details von so individueller Art erstreckt, daß jeder Gedanke an eine bloß zufällige oder mittelbare Beziehung ausgeschlossen wird. Man braucht nur den Teufelsgesellen mit dem Katzenkopf, zunächst unter der Morte, ins Auge zu fassen, wie er die mit den Fußspitzen noch im Munde des Leichnams steckende, mit den Armen ängstlich sich wehrende Seele erschnappt, — und dann den Monolog des Mephistopheles zu lesen:

(554—557) Der Körper liegt und will der Geist entfliehn
Ich zeig' ihm rasch den blutgeschriebnen Titel; —
Doch leider hat man jetzt so viele Mittel,
Dem Teufel Seelen zu entziehn . . . .

(565—569) Sonst mit dem letzten Atem fuhr sie aus,
Ich paßt' ihr auf und, wie die schnellste Maus,
Schnapps, hielt ich sie in fest verschloßnen Klauen.
Nun zaudert sie und will den düstern Ort,
Des schlechten Leichnams ekles Haus nicht lassen.

Dann:

(582, 583) Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele,
Nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein —

Verse, die Goethe ohne Frage nie in den Sinn gekommen wären ohne den Anblick der unten, echt mittelalterlich nach Ständen,

durch ihre Abzeichen kenntlich genug, geordneten Toten und oben der gruppenhaft sich auftürmenden vulkanischen Krater.

Endlich, indem die himmlischen Heerscharen erscheinen:

(635—637) Sie kommen gleißnerisch, die Laffen!
So haben sie uns manchen weggeschnappt —
Bekriegen uns mit unsern eignen Waffen.

Der Gründlichkeit zuliebe wollen wir die Zwischenfrage nicht unerörtert lassen, ob Goethe die Auffassung der vom Leichnam getrennten Seele als nackten Kindes etwa noch aus anderen Beispielen gekannt haben mag? Denn es ist eine uralte, der Volksphantasie offenbar tief eingegrabene, aus der Antike auf die christliche Kunst unversehrt übergegangene Vorstellung. In betreff der letztern muß aber gleich die Beschränkung konstatiert werden, daß das Motiv mehr dem frühern als dem spätern Mittelalter, mehr der romanischen als der germanischen Region geläufig war. Zudem handelt es sich meist um entlegene und unscheinbare, zu Goethes Zeit noch völlig unbeachtete Denkmäler. Ich wüßte nur eines, als in Goethes Gesichtskreis liegend, zu nennen: das Relief über dem Südportal des Straßburger Münsters, wo die Seele der sterbenden Maria in dieser Gestalt von Christus in die Arme genommen wird; wobei mir jedoch mehr wie zweifelhaft ist, ob der junge Goethe die richtige Deutung schon gefunden, ja überhaupt nur um sie sich bemüht haben wird. Für uns handelt es sich überdies um eine andere Wendung: die Entführung der Seele durch Engel oder Teufel und den Kampf um sie. E. Dobbert hat in der zitierten Abhandlung (S. 17) eine Anzahl von Parallelbeispielen aufgeführt, welche jedoch sämtlich Bilderhandschriften, byzantinischen und französischen, angehören; einige andere habe ich auf französischen Skulpturwerken des 12. und 13. Jahrhunderts bemerkt: sämtlich also Beispiele, die Goethe sicher n i c h t gekannt hat. So darf mit hoher Wahrscheinlichkeit die oben gestellte Frage mit nein beantwortet werden.

In welchem Maße das Pisaner Fresko, nicht nur in drastischen Einzelheiten, sondern auch in der Anordnung des Ganzen, die Phantasie des Dichers erfüllte, zeigen besonders schlagend die Bühnenweisungen »Glorie von oben, r e c h t s« und vorher »der

gräuliche Höllenrachen tut sich links auf«; besonders schlagend, weil auf allen anderen bildlichen Darstellungen, die etwa noch in Betracht kommen könnten, d. i. in der Gattung der Gerichtsbilder, der Himmel immer links, die Hölle immer rechts (im Sinne des Beschauers) zu stehen kommt. Die umgekehrte Stellung, wie Goethe sie vorschreibt, ist nur dem »Triumph des Todes« eigen.

Die Hölle selbst zwar wird auf dem Triumphbilde nicht sichtbar, nur ihre Eingänge. Ihr Inneres schildert ein zweites benachbartes Gemälde (Taf. 24). Bemerkt muß werden, daß dasselbe in Wirklichkeit nicht unmittelbar an den »Triumph« anstößt, sondern, durch das »jüngste Gericht« hiervon getrennt, weiter rechts sich befindet. In Lasinios Publikation ist dagegen die wirkliche Reihenfolge verkehrt: so, daß Goethe, wenn er die mächtigen Kupfertafeln nach den ihnen aufgedruckten Nummern vor sich auf dem Tische ausbreitete, eben das Höllenbild neben dem Trionfo zu sehen bekam, — und zwar zu dessen linker Hand! Man möchte sagen, daß hier der Zufall geistreich geworden sei. Denn durch diese irrtümliche Zusammenstellung erst erzeugt sich in Goethes Imagination das große einheitliche Raumbild, an dem er konsequent festhält. Er glaubt die Höllenszene als die innere Höhle desselben Berges, der auf dem »Trionfo« seine oberweltliche Seite zeigte, auffassen zu sollen. Und er findet es angemessen, auch das hier Gesehene seiner Dichtung nicht fremd bleiben zu lassen. Zwar wäre unmöglich, die ganze Fülle des Erschauten zu wiederholen, denn

»In Winkeln bleibt noch vieles zu entdecken,
So viel Erschrecklichstes im engsten Raum!«

aber wenigstens die auffallendsten Stücke will er nicht ungezeigt lassen. Zuerst den scheußlichen Krokodilsrachen —

»Bringt ihr zugleich den Höllenrachen mit«.

Nun steht freilich dieser singularische Rachen mit der Pluralität der Höllenpforten (der Krater) auf dem »Trionfo« in gewissem Widerspruch. Deshalb korrigiert sich der Dichter:

»Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele«.

kehrt aber sogleich wieder zum Singular zurück mit der Szenenweisung: »Der gräuliche Höllenrachen tut sich auf«.

(586—589) »Eckzähne klaffen; dem Gewölb des Schlundes
Entquillt der Feuerstrom in Wut,
Und in dem Siedequalm des Hintergrundes
Seh' ich die Flammenstadt in ew'ger Glut«.

Weiter fällt sein Blick auf den infernalischen Teich, der mit Verdammten angefüllt ist, welche ans Ufer wollen, aber Satans Badeknechte stoßen sie immer zurück:

(591—593) »Verdammte, Rettung hoffend, schwimmen an,
Doch kolossal zerknirscht sie die Hyäne,
Und sie erneuen ängstlich heiße Bahn«.

Jetzt hinweg über das Gedränge unendlicher Marterszenen und zum Höllenfürsten selbst. Ein Ungeheuer mit dreifachem Haupt, zwischen jedem Kinnbackenpaare einen der drei Erzverräter — Judas, Brutus, Cassius — zermalmend, wie man es von Dante her kennt; weiter unten im Leibe des Scheusals, in einer von Dante unabhängigen Auffassung, die Verbrecher der Völlerei und Wollust. Gerade diese letztere Erfindung in ihrer verwegenen Bizarrerie hat auf Goethe Eindruck gemacht, und er kann sich nicht enthalten, das Unsagbare wenigstens anzudeuten:

(606—611) Paßt auf die niedern Regionen,
Ihr Schläuche, das ist eure Pflicht;
Ob's ihr [der Seele] beliebte, da zu wohnen,
So akkurat weiß man das nicht.
Im Nabel ist sie gern zu Haus;
Nehmt es in acht, sie wischt euch dort heraus.

Wäre es nur diese eine Stelle, sie allein schon gäbe den Beweis.

Nach dieser Höllenfahrt kehrt Goethe, gerade wie Dante einst es getan, zur Oberwelt, d. i. zum Schauplatz des »Trionfo della Morte«, zurück, und indem er hier, auf der bewaldeten, von tiefen Schluchten umgrenzten mittlern Stufe des Gebirges, von den infernalen Schrecknissen sich gleichsam erholt, empfängt ihn eine wunderbare Inspiration. Er ist hier in der Wüste der Thebais bei den heiligen Einsiedlern, die, während draußen der Tod dräut und wütet, in ihrem Herzen den Tod überwunden haben, Naturfrieden um sich, Gottesfrieden in sich. Es gibt in der Kunst aller Zeiten weniges, was an Kraft und Tiefe der Poesie mit dieser

Szene sich vergleichen könnte. Und da alle echte Poesie unendlich ist und immer fortzeugt, so wird bei diesem Anblick in Goethes Geist die langgesuchte Schlußszene der Faustdichtung lebendig und findet ihren Körper:

Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde.
Heilige Anachoreten
(gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften).
Chor und Echo.

(786—795) Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht am Stamm hinan;
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt;
Löwen, sie schleichen stumm-
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

Wer diese Strophe ohne Kenntnis ihrer Bildquelle liest, wird leicht zum Glauben kommen, der Dichter habe bei der Auswahl der Bilder ganz wesentlich durch den stimmungsvollen Klangreiz der Assonanzenreihe a-o-ö sich leiten lassen. Allein Goethe hat hier das technische Wunder vollbracht, die stärkste musikalische Wirkung mit der gewissenhaftesten Wiedergabe des gegebenen malerischen Vorbildes zu vereinigen. Ja, selbst solche Züge, die wie selbsterfundene Zugaben sich ausnehmen: — die spritzende Woge, die schützende Höhle, die schleichenden Löwen, — sind dies ganz und gar nicht, sondern wiederum nur Eingebungen einer Bildquelle. Es ist eben jene, auf welche Friedländer hingewiesen hat[1]). Jetzt können wir freilich bestimmter sagen, daß der für Goethe entscheidende Eindruck nicht von diesem Gemälde, sondern vom »Triumph des Todes« ausging; wohl aber nahm Goethe es zu Hilfe, um durch eine Anzahl bedeutender Einzelzüge die Schilderung zu bereichern. Auf dieser zweiten Darstellung der thebaischen Wüste ist das Leben der Einsiedler nicht bloß kontrastierende Episode, wie auf dem »Triumph des

[1]) Unsere Tafel 3 gibt nur die linke Hälfte des umfangreichen Gemäldes, der die rechte in der allgemeinen Anordnung genau entspricht.

Todes«, sondern das alleinige Thema; auch nicht idyllisches Zustandsbild, wie dort, sondern Erzählung. Nach einem noch sehr primitiven Kunstprinzip werden die legendarischen Einzelereignisse formell zusammenhanglos neben- und übereinander gestellt, so daß allein die angenommene Einheit des Schauplatzes dem Bilde eine gewisse Einheit der Wirkung sichert. Lehrreich ist zu sehen, wie gerade die landschaftliche Szenerie mit ihrem ganz naiv-idealen Raumgefühl und ihrem bloß andeutenden Vortrag in der Phantasie des Dichters eine Wirkung hervorrief, die ein modern-realistisches Landschaftsbild niemals hätte erreichen können. Das Wichtigste ist die Stimmung im ganzen; doch finden auch mehrere Einzelheiten beim Dichter ihren Platz: das von den Wellen des Nils bespülte Ufer, der Wald, vor allem der Terrassenaufbau des Felsgebirges. In der Behandlung des letztern hat der Maler von perspektivischer Raumvertiefung, wie wir sie fordern, völlig abgesehen; er gibt als Übereinander, was in Wirklichkeit nur Hintereinander sein kann; aber Goethe geht auf die scheinbare Stufenüberhöhung ein, um sie nach seinem Sinne zu tiefsinniger Symbolik zu wenden. Gerade wie auf dem Bilde und doch in ganz anderer Bedeutung zeigt er

> Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
> Auf tiefem Abgrund lastend ruht;

führt er uns an »die letzte, reinlichste Zelle«; nimmt er die Löwen auf, die im Gemälde in nicht weniger wie drei Paaren vertreten sind, als freundliche Gehilfen der Einsiedler; ja endlich selbst die dritte der großen Sünderinnen, Maria Aegyptiaca, zu äußerst links abgebildet, wie sie vom Mönche Zosimos die letzte Eucharistie empfängt, also gerade in dem von Goethe festgehaltenen Momente:

(999—1002) Bei der vierzigjährigen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb;
Bei dem seligen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb —

Die Wanderung und Wandelung künstlerischer Motive wird zuweilen Rückbildung auf frühere Zustände. Vielleicht ist auch hier eine solche im Spiel. Man weiß, daß die von der Kirche beförderten dramatischen Aufführungen auf die bildende Kunst des

Mittelalters einen nicht unerheblichen Einfluß geübt haben. Die Vermutung liegt nahe und läßt sich durch mancherlei Nebenumstände noch wahrscheinlicher machen, daß auch im »Triumph des Todes« Mysterienspiele nachklingen. Dann wären es also echte alte Dramenmotive, die sich im Malerwerke verpuppten, um nach einem halben Jahrtausend in Drama wieder aufzuleben: — ein neuer Blick in den unendlichen Weltzusammenhang der Faustdichtung.

* * *

Es versteht sich, daß mit der oben gegebenen Aufzählung von Einzelbeziehungen zwischen dem größten Malerwerke des 14. und dem größten Dichterwerke des 19. Jahrhunderts das Verhältnis der beiden noch nicht erschöpfend definiert sein kann. Es muß noch ein tieferer und allgemeinerer Einfluß vorhanden sein. Denselben auf feste Größen zu berechnen, wird natürlich niemals gelingen. Aber auch nur, um eine ungefähre Schätzung oder Ahnung zu erreichen, müßten mehrere, fürs erste noch dunkle Vorfragen gelöst sein. Vorab die chronologische Frage.

Auf welchem Punkte im langgestreckten Werdegang der Faustdichtung sind die Camposantobilder wirkend eingetreten? Wieviel vom Plane der Schlußszenen stand schon vor der Bekanntschaft mit ihnen fest? Wieviel ist erst durch sie angeregt worden? Goethe selbst hat freilich alles getan, diese Erkenntnis uns zu erschweren. Man weiß ja, wie behutsam, fast ängstlich, er die innere Werkstatt seiner werdenden Dichtungen vor fremden Augen zu verwahren gewohnt war. Gleichwohl fehlt es nicht ganz an zerstreuten Andeutungen, welche das Resultat unserer Untersuchung bekräftigen, auf der andern Seite freilich auch wieder neue Rätsel aufgeben. Ob das eröffnete Archiv in Weimar auch hierüber Aufklärung bringen wird? Jedenfalls wäre es müßig, bevor nicht dieser Weg versucht ist, mit einer bestimmten Meinungsäußerung hervorzutreten. Ich beschränke mich deshalb auf die folgenden kurzen Hinweisungen.

Am 6. Juni 1831, unmittelbar nach der Vollendung des Ganzen, sagte Goethe zu Eckermann: »Übrigens werden Sie zu-

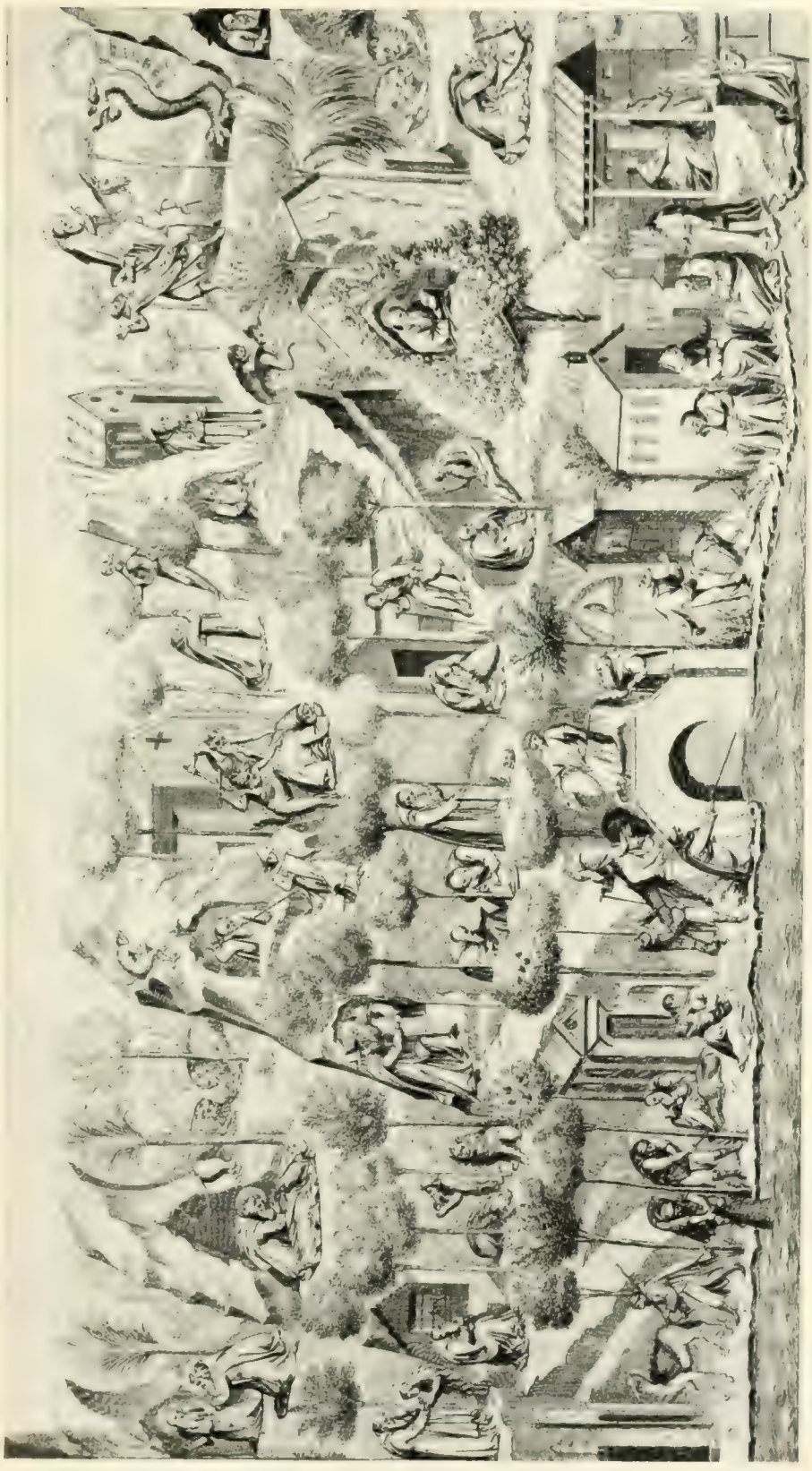
geben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.« Ich zweifle jetzt nicht, daß, wo nicht allein, so doch ganz an erster Stelle die Camposantobilder in diesem nur halb verschleierten Bekenntnis gemeint sind. Es ist der plastische Sinn und ist der historische Sinn in Goethe, die es ihm beide gleich sehr verwehrten, Himmel und Hölle nach Klopstockscher Art sich zurecht zu phantasieren: er wollte sie zuvor gesehen haben, so wie sie im Geist und Glauben der Menschen des Mittelalters Wirklichkeiten waren.

Zum andern lesen wir in den »Annalen« zum Schluß des Jahres 1818: »Das Kupferwerk vom Campo Santo in Pisa erneute das Studium jener älteren Epoche.« »Das« Kupferwerk vom Campo Santo kann nur das Lasiniosche sein, ein anderes gibt es nicht. Das auf dem Titelblatt vermerkte Erscheinungsjahr 1822 bringt kein Hindernis, da das umfangreiche Werk, gleich den meisten seiner Art, lieferungsweise auf Subskription erschienen sein wird und die in Frage kommenden Tafeln näher zum Anfang stehen. Wie ist aber bei Goethe die Wendung »erneute das Studium jener älteren Epoche« zu verstehen? Meint er jene Kunstepoche im allgemeinen oder hat er speziell die Camposantobilder schon früher einmal studiert? Für die Deutung im letzteren Sinne fehlt, soviel ich sehe, jede bestimmtere Unterlage. Daß Goethe Pisa besucht habe, ist nicht bekannt; daß jemand, etwa Meyer, ihm Kopien zugebracht, nicht recht wahrscheinlich, denn Stichreproduktionen nach dem »Trionfo« gab es vor Lasinio keine[1]). Nicht Meyer, sondern Boisserée und die Romantiker haben Goethe der während der italienischen Reise noch so schroff abgelehnten Kunst des Mittelalters näher gebracht. Es würde genügen, bei »erneute« an die Jahre 1814—1815 zu denken. Sodann

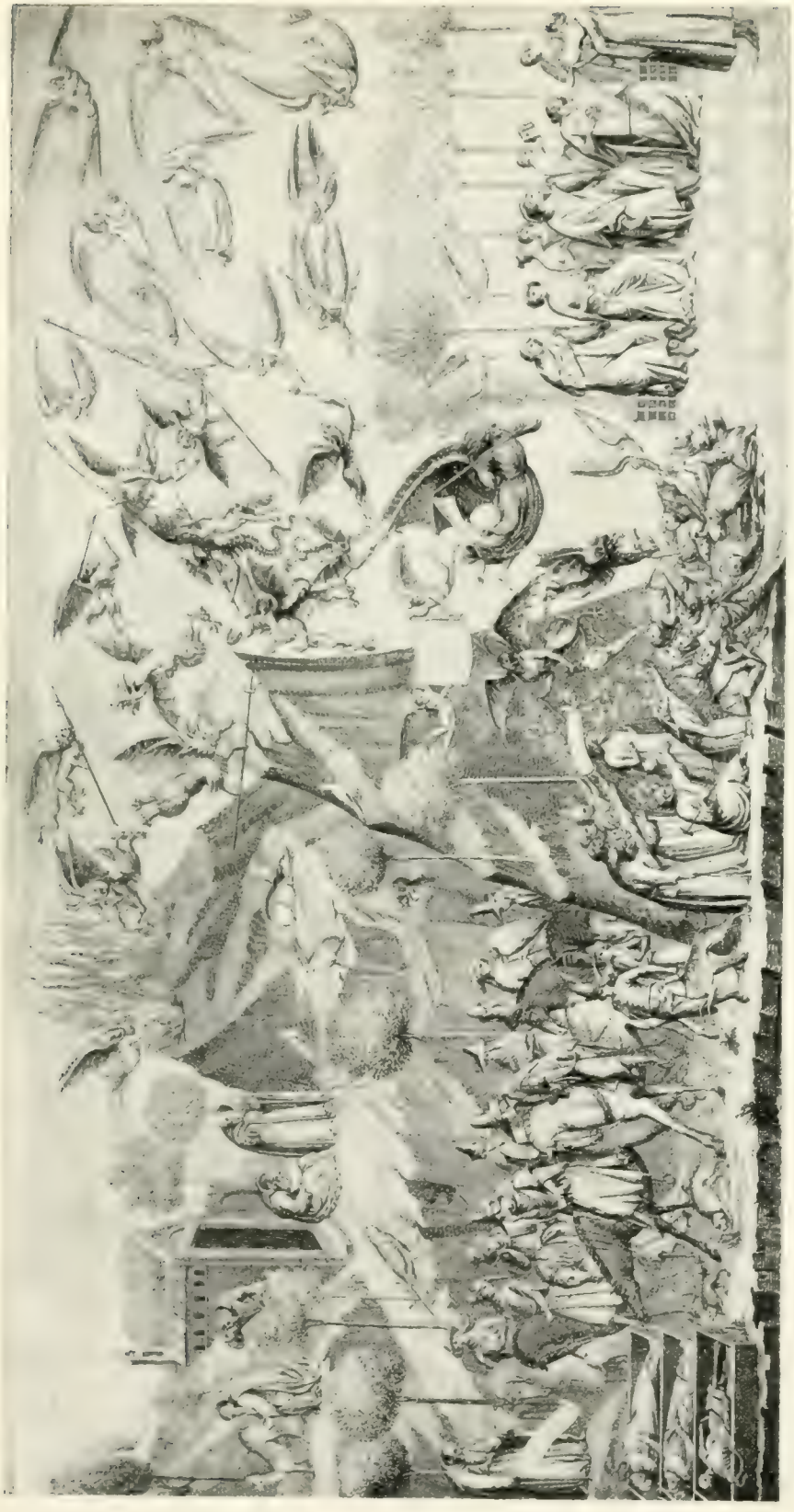
[1]) Bei Morrona, Pisa illustrata, 2. A. Livorno 1812 (1. A. 1786?), ist allein die Hölle abgebildet.

findet sich aus dem Jahre 1826 in der Anmerkung zu Dante der Satz: »Man beschaue das Gemälde des Orcagna und man wird eine umgekehrte Tafel des Cebes zu sehen glauben, statt eines Kegels ein Trichter.« Nach Vasari ist Orcagna der Maler des Pisaner Höllenbildes. Goethes Bekanntschaft mit diesem Bilde ist damit bewiesen. Nach alledem scheint des Dichters Äußerung gegen Sulpiz Boisserée vom 3. August 1815 »das Ende ist fertig und sehr gut und grandios geraten, aus der besten Zeit« — doch nur in einem irgendwie beschränkten Sinne verstanden werden zu dürfen. Hätte Goethe jene »scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren« früher kennen gelernt, so hätte er eben auch seine Dichtung früher zu Ende gebracht.

Höchst merkwürdig bleibt, daß die anscheinend erste Bekanntschaft mit den Camposantobildern (1818) gerade ein Jahr nach Veröffentlichung des Manifestes gegen die Nazarener (1817) erfolgt. Es ist, als habe Goethe durch die Aufnahme eines so großen Stückes echtest mittelalterlicher Kunst in sein abschließendes Lebenswerk die positive Ergänzung zu jener Polemik geben wollen. Der Dichtung kann erlaubt und heilbringend sein, was aus der bildenden Kunst fernzuhalten ist.



Pisa: Die Einsiedler der Thebais. Nach Lasinio



Pisa: Der Triumph des Todes. Nach Lasinio

Pisa: Jüngstes Gericht und Hölle. Nach Lasinio

DAS VERHÄLTNIS DER GESCHICHTLICHEN ZU DEN KUNSTGESCHICHTLICHEN STUDIEN

1887

Nicht ohne einigen Stolz bemerken wir es, wie eifrig die junge Generation der französischen Gelehrten, zumal innerhalb der historischen Fächer, sich befleißigt, von der Methode der deutschen Wissenschaft in Forschung und Unterricht, was sie als deren Vorzüge anerkannt, sich zu eigen zu machen. Möchten wir darüber nicht vergessen, wachsam uns umzuschauen, was wir wiederum von den Franzosen in diesen Dingen noch zu lernen hätten.

Von einer Beobachtung dieser Art sind die nachfolgenden Erwägungen eingegeben. Den nächsten Anstoß, sie niederzuschreiben, gab mir die Lektüre der jüngst gesammelt herausgegebenen kleinen Schriften von Jules Quicherat, des 1882 verstorbenen langjährigen Direktors der École des Chartes. Die eigentümliche Zusammensetzung dieser Bände machte es mir zum Bedürfnis, von der Tätigkeit des ausgezeichneten Mannes als Forscher und Lehrer eine zusammenhängende Übersicht zu gewinnen.[1]) Beim ersten Blick auf den überaus mannigfaltigen Inhalt könnte man wohl glauben, daß es nur der Gelegenheitsertrag eines planlos in die Kreuz und Quer fahrenden unruhigen Wißbegierde sei; alsbald aber werden wir inne, daß wir etwas anderes, Besseres vor uns haben: die wohlgewählten und sorgsam zugerichteten Bausteine zu einem wissenschaftlichen Gebäude, das von dem einzelnen zwar nie vollendet werden konnte, dessen Plan aber klar und streng aus einem einheitlichen Gedankenmittelpunkte heraus entworfen war. Indem ich die Titel einiger seiner Arbeiten nenne — die Prozeßakten der Jeanne d'Arc, die Alesia-Frage, die Fragmente zur spätlateinischen Literatur, die Bildung der alten französischen Ortsnamen, die Geschichte der Wollindustrie (unvollendet), das Lehrbuch der Kunstarchäologie Frankreichs im Mittelalter (gleichfalls unvollendet), die französische Kostümgeschichte, die Geschichte des Collège de Sainte-

[1]) Als willkommener Führer diente mir dabei der von Arthur Giry, einem seiner ehemaligen Schüler, verfaßte Lebensabriß in der Revue historique t. XIX., dessen Separatausgabe eine sorgfältige Bibliographie (von 363 Nummern) beigegeben ist.

Barbe, die zahlreichen Einzeluntersuchungen zur Epigraphik, Diplomatik, Numismatik, über gallorömische und merowingische Antiquitäten — bezeichne ich annähernd die Grenzen des Arbeitsfeldes, das Quicherat sich abgesteckt hatte. Es ist die Geschichte Frankreichs vom Untergang der Römerherrschaft bis zum Ende des Mittelalters, diese Geschichte aber im umfassendsten Sinne genommen.

Als Lehrer an der École des Chartes vertrat Quicherat die zwei Fächer der Archäologie und der Diplomatik. Ich habe hier nicht auszuführen, wie sehr der Historiker in Quicherat dem Kunsthistoriker Vorschub leistete, — so sehr, daß er streng genommen als der einzige in der dahingegangenen Generation mittelalterlicher Kunstforscher in Frankreich zu bezeichnen ist, der sich über den Dilettantismus erhob. Mit allem Nachdruck aber möchte ich auf den Gewinn, den sein kunstwissenschaftlicher Unterricht als integrierender Bestandteil der historischen Studien an der École des Chartes den letzteren gebracht hat, hinweisen. Ihm ist es zu danken, daß die Zöglinge dieser Anstalt, die als Professoren, Archivare, Bibliothekare in die Provinzen gehen, ein wo nicht allseitiges, so doch im Sine des nationalen Altertums höchst gründliches kunstgeschichtliches Wissen mitbringen. Und wer das Vergnügen gehabt hat, einige dieser Herren auf Reisen persönlich kennen zu lernen oder ihnen in den Schriften der provinziellen gelehrten Gesellschaften zu begegnen, findet sie nicht nur durchweg über die Denkmäler ihres Kreises trefflich unterrichtet, sondern häufig auch an der Erforschung derselben in fruchtbarer Weise aktiv teilnehmend. Ja, unverkennbar ist die zunehmende methodische Sicherheit, wodurch die Lokalforschung der beiden letzten Jahrzehnte vor dem naiven Umhertappen der früheren Zeit sich auszeichnet, zu nicht geringem Teil eine Wirkung des Fermentes, das eben die Schüler der École des Chartes ihr zugeführt haben.

Was haben unsere deutschen Universitäten an ähnlichen Resultaten aufzuweisen? Nichts. Wohl ist der mittleren und neueren Kunstgeschichte nachgerade ein Anspruch auf akademisches Bürgerrecht zugestanden, wohl hat sich die Zahl der Uni-

versitäten, an denen Kunstgeschichte von Professoren oder Privatdozenten gelehrt wird, neuerdings erfreulich vermehrt. Aber daß dieselben in der bestimmten Richtung, von der allein ich hier spreche, d. i. *für die Bildung unserer jungen Historiker*, irgend Nennenswertes bis jetzt auszurichten vermochten, hat man nicht entdecken können. Die seltenen Fälle, wo ausgeprägte persönliche Neigung ins Spiel kommt, zählen bei unserer Betrachtung nicht mit. Dem Durchschnittsstudenten der Geschichte aber ist es ein durchaus fremder Gedanke, daß er mit der Kunstgeschichte irgend etwas zu schaffen habe, und sein Lehrer tun meines Wissens auch nur selten etwas dazu, diesen Gedanken ihm näher zu bringen. Der sonst anerkannte Grundsatz, daß man den Geist einer geschichtlichen Epoche auf keinem Punkte völlig verstehen könne, wenn man nicht die Gesamtheit seiner Äußerungen einmal überblickt habe, scheint für die Kunst, wo nicht theoretisch, so doch tatsächlich, keine Anwendung zu finden. Wenn es dem Studenten, der nicht geradezu zu den Banausen gehören will, schon geläufig ist, daß ohne etwas Rechtsgeschichte, etwas Wirtschaftslehre, etwas Sprach- und Literaturkenntnis seine Bildung als Historiker eine bedenklich enge und isolierte bleibt, so liegt die Kunstgeschichte ihm noch so fern, daß er in der Regel sich überhaupt nicht einmal die Frage vorlegt, ob und wieweit er sich mit ihr einlassen solle. Er hält sie für ein Ding, das für den Liebhaber wahrscheinlich recht ergötzlich, für ihn als Historiker aber ohne Nutzen sein werde. Er glaubt in aller Unbefangenheit z. B. den Geist des Mittelalters ganz wohl fassen zu können, ohne je zu fragen, wie jene Zeit ihre Klöster und Dome, ihre Burgen und Rathäuser baute und schmückte; oder im Reformationsalter sich heimisch zu machen, ohne je ein Werk Dürers oder Holbeins, ein Stück aus dem unermeßlichen Schatze der volkstümlichen Stich- und Formschneidekunst mit Bedacht angesehen zu haben. Seltsam! Denn auf *einem* Gebiete wenigstens hat die Einsicht schon längst getagt. Die griechisch-römische Altertumswissenschaft hat sich die Kunstarchäologie unlöslich zugesellt, kein Philologe darf sich mehr erlauben, in ihr ganz unwissend zu bleiben.

Wir brauchen diesen Gedankengang nicht fortzusetzen. Die Lücke in der Durchschnittsbildung unserer Historiker, von der wir reden, ist eine offenbare, und wir hoffen, daß die Zeit noch kommen wird, in der man auf sie zurückblickend voll Staunens fragen wird: wie war das nur möglich? wie konnte dies so ruhig ertragen werden? Für sich betrachtet, würde die Erscheinung in der Tat schwer zu verstehen sein. Sie ist aber nur Symptom eines viel tieferen, allgemeineren Schadens. Als der deutsche Geist aus der schweren Ermattung, in welche die Glaubensstreitigkeiten des 16. und der große Krieg des 17. Jahrhunderts ihn gestürzt hatten, allgemach sich erhob, da war sein Organismus kein intakter mehr. Alles Große, was in den letzten 150 Jahren Musik und Dichtkunst, danach Philosophie und endlich historische und exakte Wissenschaften bei uns geleistet haben, kann es nicht verschmerzen machen, daß während dessen ein weites Feld, ein Feld, auf dem wir einmal reiche Ernten gehalten hatten, brach liegen blieb, verödete, verdorrte: die bildende Kunst und alles, was in deren Herrschaftskreis gehört. Sie vegetierte nur noch als Luxus weniger Reicher, als exklusives Vergnügen weniger Kenner: — das Volk im ganzen hatte jeglichen Anteil verloren. So mußten die großen Künstlertalente, mit denen seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts die Nation beschenkt wurde, sich in die Wolken flüchten, da der Boden des Vaterlandes Raum und Nahrung ihnen versagte. Welch ein trauriger Abstand von d e r Zeit, da etwas von jener »Kunst- und Bilderlust eines ganzen Volkes«, die Goethe in Pompeji anstaunte, »von der jetzt der eifrigste Liebhaber weder Begriff, noch Gefühl, noch Bedürfnis hat«, auch bei uns Deutschen gelebt hatte. So weit waren wir innerlich von jener Zeit getrennt, daß selbst die Erinnerung an sie, obgleich ihre Zeugen vor jedermanns Augen standen, erloschen war.

Unverkennbar ist seit einigen Dezennien eine Wendung zum Besseren eingetreten. Und die Wissenschaft der Kunstgeschichte darf sich Glück wünschen, zu dieser Wendung kräftig beigetragen zu haben. Erst indem sie in den Spiegel der Vergangenheit schaute, wurde die Gegenwart ihres Mangels inne. Sie vermag heute, kraft der modernen Organisation des Staates und der modernen Fort-

schritte der Technik, Hilfsmittel in den Dienst der Kunst zu stellen, wie keine andere Zeit sie besessen hat: öffentliche Sammlungen, periodische Ausstellungen, eine im Sinne der Massenproduktion beispiellose Vervollkommnung der Vervielfältigungsmethoden usw. Man hat sich dieser und anderer Errungenschaften aufrichtig zu freuen, aber man täusche sich nicht darüber, daß die Nation nur allmählich dieser Schätze wieder innerlich Herr werden kann. Das Organ der Volksseele, um das es sich hier fragt, ist durch anhaltenden Nichtgebrauch träge und stumpf geworden; es bedarf langer Übung und Pflege, bis es zu normaler Leistungsfähigkeit wieder herangewöhnt sein wird. Wir fassen die Kunstpflege noch viel zu einseitig als Förderung der künstlerischen Produktion; was nützt diese, wenn nicht gleichzeitig die Genußfähigkeit des Publikums gesteigert und veredelt, das Auge der Betrachter sehtüchtiger gemacht wird? Es ist ein Problem der allgemeinen Volkserziehung, das der Lösung wartet, und dieses muß an möglichst vielen Stellen zugleich erfaßt werden.

Die steigende Welle der öffentlichen Gunst hat der Kunstwissenschaft nun auch an unseren Universitäten, — an einigen, noch nicht vielen — Einlaß verschafft. (Im Deutschen Reich sind fünf ordentliche Professuren vorhanden, davon drei in Preußen; in Bayern, selbst in München (!) keine). Sie ist nicht gerufen worden, sie hat um Einlaß gebeten. Und es fehlt viel, daß die Bahn schon frei und eben vor ihr läge.

Zum ersten fehlt ihr, das ist der Grundschaden, der Unterbau, den nur die Elementar- und Mittelschule legen kann. Die Frage, die ich hiermit berühre, ist eine zu weit ausgreifende, als daß ich an dieser Stelle ihr nachgehen dürfte. Nur um nicht am Ende ganz mißverstanden zu werden, möchte ich in aller Kürze meine Meinung vorlegen. Ich denke nicht — wovon in der Tat schon die Rede gewesen ist — an Einrichtung eines besonderen kunstgeschichtlichen Unterrichts auf dem Gymnasium. Zwar würde es gewiß keine der vielbeschrieenen »Überbürdungen«, vielmehr Erfrischung und Belebung des Geschichtsunterrichtes sein, wenn der Lehrer einiges aus der Kunstgeschichte miteinfließen ließe, —

selbstverständlich nur unter der Bedingung, daß er, was mit den heutigen Mitteln leicht zu erreichen ist, das Wort durch das Bild unterstütze. Das wäre gewiß recht ersprießlich, trifft aber noch nicht den Kern der Sache. Unser Schulunterricht geht ausschließlich auf Übung des Denkens, auf Bereicherung des Begriffes aus: für Übung und Bereicherung der Anschauung geschieht nichts. Ein so großer und mit dem ganzen System unserer Bildung zusammenhängender Mangel läßt sich nicht durch eine einzelne Reform aufheben. Der wirksamste Anfang dazu läge in der Erweiterung und Verbesserung des Zeichenunterrichts, darin scheinen alle Einsichtigen mehr und mehr übereinzustimmen. Möchten zu den hierauf zielenden Forderungen erfahrener Lehrer der Kunstwissenschaft[1]) auch die Stimmen der nicht weniger dabei interessierten Naturforscher recht bald und nachdrücklich sich hinzugesellen!

Ein zweites Hindernis erfolgreicher Wirkung des Unterrichts in der Kunstgeschichte möchte ich eingänglicher besprechen. Es liegt darin, daß sie mit keiner der großen Studiengruppen in fester Fühlung steht. Man läßt sie gelten wie einen Zierrat am Giebel des Werkhauses; eine bestimmte Stellung und Leistung im inneren Arbeitsbetriebe hat man ihr noch nicht angewiesen. Es war in der Tat kein Vorteil für die neuere Kunstgeschichte, daß sie nicht wie ihre Schwester, die klassische Archäologie, aus einem seit langer Zeit festorganisierten Lehrfach allmählich zu Selbständigkeit herangewachsen ist, sondern daß sie sogleich auf ihren eigenen Füßen stehen sollte. Die herrschende Neigung zur Partikularisierung der Wissenschaft sieht in ihr nichts als ein neues Spezialfach. Es sind vielfach gerade die sog. »guten«, die auf strenge Wissenschaftlichkeit gerichteten Studenten, die sich, vielleicht einer inneren Hinneigung zum Trotz, von ihr fernhalten, um nicht verpöntem Dilettantismus zu verfallen. In Wahrheit liegt die Sache nun so, daß die Zahl der jungen Leute, welche Kunstforscher

[1]) Vgl. H. Brunn: Archäologie und Anschauung. Münchener Rektoratsrede am 21. November 1885, — E. Dobbert: Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand. Festrede an der Berliner Technischen Hochschule am 12. März 1886.

von Beruf werden wollen, immer nur eine kleine sein kann, und diese werden sich naturgemäß an den wenigen Universitätsstädten, die zugleich durch den Besitz größerer Sammlungen bevorzugt sind, konzentrieren. Hätte der Kunsthistoriker seine einzige oder auch nur vornehmste Aufgabe wirklich darin zu suchen, daß er wieder Kunsthistoriker heranzieht, dann wäre er an der Mehrzahl unserer Universitäten zweifellos vom Überfluß. Sein Anspruch auf die Stellung wenigstens eines »superflu très-nécessaire« kann sich nur darauf gründen, daß er in die Breite wirkt, daß er anderen Studienkreisen ergänzend und vervollständigend sich anschließt, ein Element der allgemeinen Erziehung in dem oben angedeuteten Sinne wird.

Mehr als in irgendeiner anderen Wissenschaft ist in der Kunstgeschichte die Scheidung in einen exoterischen und esoterischen Unterricht durch die Verhältnisse geboten. Zu dem letzteren nur ausnahmsweise Gelegenheit zu finden oder mitunter auch wohl ganz auf ihn verzichten zu müssen, fordert nicht leichte Resignation. Ist aber dafür nicht die erstere Aufgabe, auch schon für sich allein, eine um so dankbarere? Gewiß, sie könnte es werden, aber durchschnittlich ist sie es noch nicht. Eben die unbegrenzte Weite des sich auftuenden Wirkungskreises ist es, die uns bange macht. Wir müssen für Gäste aus allen Fakultäten unsere Tafel offen halten. Die Zuhörer bringen ganz verschiedene Voraussetzungen, ganz verschiedene Wünsche mit; gemeinsam ist allen fast nur das eine: die gering oder gar nicht erst entwickelte Fähigkeit zum künstlerischen Sehen. Da man also den natürlichen und geraden Weg nicht betreten, d. h. nicht von der lebendigen Empfindung des Schönen und Charakteristischen im vorgeführten einzelnen Kunstwerk bei den Zuhörern ausgehen und von hier aus zur Darlegung des Zusammenhanges und der allgemeinen Bedingnisse der Kunstentwicklung fortschreiten kann: so bleibt nur übrig, von der Peripherie her auf den Mittelpunkt loszugehen. An welchem Punkte aber soll man da einsetzen? was soll man als das Bekannte und Feste betrachten, woran man sich anzulehnen hätte?

Ich will in diese methodischen Schwierigkeiten nicht tiefer eingehen. Es leuchtet ja ohne weiteres ein, daß der Unterricht

der Kunstgeschichte ein viel leichteres Spiel haben müßte, wenn er zu einem andern größern Studienkreise in dem nämlichen Verhältnis stände, wie die klassische Archäologie zur klassischen Philologie. Das ist es, was nach meiner Überzeugung mit allen Kräften erstrebt werden muß und was allein die Kunstgeschichte aus ihrer jetzigen schwankenden und schwebenden Stellung erlösen, was allein ihr die Bedingungen zu erfolgreichem Eingreifen in den Arbeitsorganismus unserer Universitäten gewähren kann. Welches nun der andere größere Studienkreis sei, in dessen Gemeinschaft aufgenommen zu werden, sie verlangen soll, kann keinem Zweifel unterliegen: der historische. In erster Linie die Historiker im engern Sinne, dann die germanischen Philologen, endlich die Theologen, insofern sie sich gründlicher mit der Kirchengeschichte befassen, — für sie alle fordere ich Beschäftigung mit der Kunstgeschichte *ex officio*.

Es sei erlaubt, ein paar Bemerkungen in betreff der Historiker hinzuzufügen. Ohne dem Selbstbestimmungsrecht der einzelnen Schranken anzulegen, wird es sich doch empfehlen, im Hinblick auf die praktische Stellung, welche die Mehrzahl derselben künftig im Leben einnimmt, als Lehrer, Archivare, Bibliothekare usw., ein Durchschnittsmaß der zu stellenden Forderungen zu fixieren.

Hier meine ich nun, und komme damit auf den Ausgangspunkt meiner Erörterungen zurück, daß das von der École des Chartes befolgte Programm *mutatis mutandis* auch für uns das richtige wäre, Also: im Mittelpunkte Kenntnis der vaterländischen Kunst, ihrer Entwicklung und ihrer wichtigsten Denkmäler; sodann Übersicht über die Kunst der andern Völker, soweit als zum Verständnis der heimischen nötig ist. Der Stoff der dem Gedächtnis einzuprägenden positiven Daten ließe sich in zwei vierstündigen oder vier zwei- bis dreistündigen Vorlesungen ganz wohl bewältigen. Als Wesentliches käme hinzu das unter Leitung des Professors zu beginnende und durch Privatfleiß fortzusetzende Studium des Anschauungsapparates. Gewiß, nur den Begabteren wird es gelingen, tiefer in die Welt des Kunstschönen einzudringen. Bei den übrigen wird zunächst nur eine Orientierung mehr äußerlicher Art erreicht werden; aber es ist dadurch der Boden wenigstens

so weit vorbereitet, daß die später im Leben zu gewinnenden Eindrücke und Beobachtungen Wurzel fassen und fortwachsen können. Die also Vorgebildeten können den vaterländischen Denkmälern nicht mehr ganz blöde gegenüberstehen; sie können, wenn ihr künftiger Wohnort sie dazu auffordern wird, an der Denkmälerforschung und Denkmälerpflege nützlich mitwirken; sie können, wofern sie Lehrer werden, ihren Unterricht in der oben angedeuteten Weise dankenswert beleben und bereichern. Allerdings setzt die vorgeschlagene Reform voraus, daß an sämtlichen Universitäten die Kunstgeschichte ordnungsmäßig gelehrt werde.

* * *

Nachwort 1914.

Von den obigen im Jahre 1887 ausgesprochenen Wünschen ist seither einer in Erfüllung gegangen: es sind jetzt alle deutschen Universitäten, mit Ausnahme von zweien, wirklich im Besitz kunstgeschichtlicher Lehrstühle. Dagegen ist eine engere Verbindung zwischen den kunstgeschichtlichen und geschichtlichen Studien, wie ich sie forderte, nicht eingetreten. Man könnte eher sagen: sie haben sich weiter voneinander entfernt. Zu einem nicht geringen Teil ist die Kunsthistorie selbst daran schuld. Daß in den letzten Jahrzehnten ästhetische und psychologische Gesichtspunkte stärker als früher in die Gedankengänge der Kunsthistoriker hineingezogen wurden, war an sich gewiß kein Fehler. Aber zu einer verhängnisvollen Verwirrung führte es, wenn darüber in Vergessenheit geriet, daß die Kunstgeschichte, wie besonders geartet auch ihre Methoden sind und sein müssen, doch im letzten Grunde immer Geschichte ist. Auf der andern Seite habe ich nicht bemerkt, daß die Neigung der studierenden Historiker, ihren Gesichtskreis nach der Kunstgeschichte hin zu erweitern, nennenswert zugenommen habe. Wo persönliche Neigung der einzelnen vorhanden ist, findet sie zwar heute auf der Universität leichter Befriedigung als damals, vor 27 Jahren; organisatorische Fortschritte hat der Unterricht nicht gemacht. Besonders auf die Notwendigkeit, die Archivare

kunstgeschichtlich auszubilden, möchte ich heute noch einmal mit Nachdruck hinweisen. Das Beispiel Frankreich von dem meine Erörterung ausgegangen war, ist inzwischen durch die wachsenden Erfolge des dortigen Systems nur noch überzeugender geworden. Bei uns hat sich in demselben Zeitraum das Arbeitsfeld der heimischen Denkmälerforschung erheblich ausgedehnt; der Ernteertrag auf ihm wird sich aber noch sehr verbessern lassen, wenn einmal die Archivare als die berufenen Vertreter der Lokalhistorie in geregelter Weise mitarbeiten.

WAS WIRD AUS DEM HEIDELBERGER SCHLOSS WERDEN?

1901

Es werden für das Heidelberger Schloß umfangreiche bauliche Veränderungen geplant. Wer kann die Nachricht hören ohne Erregung? In dies wunderbare Ganze, aus Vergänglichkeit und Ewigkeit, aus Kunst, Natur und Geschichte zu einem Eindruck zusammengewoben, wie ihn niemals menschlicher Verstand allein, auch nicht des größten Künstlers, hätte hervorrufen können, will man gewaltsam eingreifen — will es verbessern! Also wieder einmal ist der *vandalisme restaurateur*, wie die Franzosen das Ding treffend nennen, auf dem Kriegspfad, und welch edelste Beute hat er sich ausgewählt.

Bekämpfen wir indessen unser in Wallung geratendes Blut und suchen in Ruhe uns klarzumachen, worum es sich handelt.

Von vornherein versteht es sich von selbst, daß die Heidelberger Schloßruine, wenn man sie sich selbst überläßt, nicht in alle Zeiten unverändert in ihrem jetzigen Zustande verharren kann: unwiderstehlich, wenn auch langsam, werden die Elemente an ihrer Auflösung arbeiten; das ist ein Schicksal, dem ein jedes Bauwerk, eigentlich schon vom Momente seiner Vollendung an, entgegengeht. Die oberste Aufsichtsbehörde, das Großherzoglich Badische Finanzministerium, hat deshalb seine volle Schuldigkeit getan, als es sich an die Bauverständigen mit der Frage wendete: »Was hat zu geschehen, um das Heidelberger Schloß vor weiterem Verfall zu schützen und vornehmlich seine künstlerisch wertvollen Teile möglichst lange zu erhalten?«

Das erste war, im Jahre 1883, die Einsetzung eines Baubureaus zur technischen Untersuchung des tatsächlichen Bestandes. Auf Grund der hieraus gewonnenen Einsicht haben zwei große Kommissionen, die eine im Jahre 1891, die andere im Jahre 1901, auf die obige Frage Antwort gegeben. Die erste — in ihr waren außer den dem Lande Baden angehörenden Sachverständigen wie Durm, Lübke usw. die urteilsfähigsten Männer Deutschlands vertreten: Essenwein aus Nürnberg, Egle aus Stuttgart, Thiersch aus München, Wagner aus Darmstadt, Raschdorff aus Berlin — stellte einstimmig einen in sieben Sätzen gegliederten Beschluß auf, dessen Quintessenz war: Abweisung jedes Gedankens an Wie-

derherstellung heute nicht mehr vorhandener Teile, allein Erhaltung des Bestehenden. Dieses Votum wurde allgemein beifällig aufgenommen, ebenso in dem großen Kreise der Gebildeten wie in dem engeren der Fachleute. So z. B. verwies auf der Versammlung der deutschen Architekten und Ingenieurvereine des Jahres 1896 Steinbrecht, der hochgeschätzte Restaurator der Marienburg, auf das Heidelberger Schloß als auf ein typisches Beispiel für jene Fälle, in denen eine über die Erhaltungsarbeiten hinausgehende Restauration nicht statthaft sei. Warum nun ist in diesem Herbst eine neue Kommission berufen worden? Sind neue Tatsachen bekannt geworden, welche eine Revision des Votums von 1891 nötig machten? Keineswegs — das Neue, das eingetreten ist, liegt nicht im Kreise der Sachen, sondern in dem der Personen. Die treibende Kraft der neuen Projekte war der neue, um die Mitte der 90er Jahre als Lehrer an die Technische Hochschule in Karlsruhe berufene Architekt, Oberbaurat Schäfer. Derselbe übernahm die Ausbesserung des Friedrichsbaues, des einzigen Gebäudes in der Heidelberger Schloßgruppe, das nicht als Ruine auf uns gekommen ist. Die Kommission, der er selbst angehörte, gab ihm als Richtschnur, den altertümlichen Charakter des Bauwerks durchaus zu schonen. In welchem Maße er seinen Auftrag überschritten hat, ist bekannt. Wie es dabei geschehen konnte, daß die bisher verantwortliche Instanz, das ist die badische Oberbaubehörde, von jeder Mitwirkung und Kritik ausgeschlossen wurde, braucht uns als eine interne Angelegenheit nicht zu beschäftigen. Inzwischen ist Herrn Schäfer, dessen künstlerische Begabung ebenso allgemein anerkannt wird wie seine Tatkraft, beim Essen der Appetit gewachsen. Er will den Otto-Heinrichsbau (der bekanntlich in ganz anderem Sinn und Maß als der Friedrichsbau Ruine ist) so wiederherstellen, wie er, Schäfer, glaubt, daß er gewesen ist. Sein Projekt zu begutachten, war der Anlaß zur Berufung der zweiten großen Kommission. Ihr gehörten von den Mitgliedern der ersten von 1891 nur ganz wenige an, und ihr Ergebnis war ein Zwiespalt. Die Architekten G. v. Seidl (München) und Oberbaurat Kircher (Karlsruhe) sowie die Kunsthistoriker Thode (Heidelberg) und v. Oechelhäuser (Karlsruhe) er-

neuerten das Votum von 1891; eine andere Partei, diese nur aus Architekten bestehend, trat auf die Seite Schäfers, der, wie behauptet wird, mit Zuversicht darauf rechnet, an höchster Stelle mit seinem Plane durchzudringen.

An einem Denkmal von der Art und Bedeutung des Heidelberger Schlosses ist, wie man sich wohl ausdrücken darf, das ganze deutsche Volk ideeller Mitbesitzer. Es ist nicht anzunehmen, daß die letzte Entscheidung im Widerspruch mit der öffentlichen Meinung erfolgen könnte. Pflicht der öffentlichen Meinung ist es um so mehr, sich über die geplante Maßregel ein Urteil zu bilden. Sie kann es. Denn in allen wichtigen Punkten kommt es hier nicht auf eine Geheimwissenschaft an; sie sind allgemein verständlich.

* * *

Wie zu erwarten war, wird nun allerdings das Recht auf eine Meinung von einem sehr kleinen Kreise für sich allein in Anspruch genommen. Es sind die Architekten, wenigstens die um Schäfer gruppierten, die als die einzigen wahren Sachverständigen gelten wollen. Der Gegensatz zwischen Architekten und Kunstgelehrten pflegt bedauerlicherweise bei ähnlichen Anlässen immer wieder aufzutauchen. Es ist deshalb keine müßige Abschweifung, zu untersuchen, wie weit er innerlich berechtigt sei. Was ist denn ein Architekt? und in welchem Verhältnis steht er qua Architekt zu den Denkmälern der Vergangenheit? Ein Architekt ist teils Techniker, ein Mann der angewandten Mathematik und Physik, teils Künstler, Organ der schaffenden Phantasie. Zu den Kunstwerken der Vergangenheit kann er sich aber nur als Forschender, Nachfühlender, nicht als Schaffender verhalten. Von dem Augenblick, in dem er in dieses Verhältnis eintritt, wird er — mag er es anerkennen oder nicht — seiner Aufgabe nach zum Kunstgelehrten, und was er auf diesem Boden denkt, spricht oder tut, kann nur nach dem allgemeinen Maße der Kunstwissenschaft gemessen werden. Der so oft behauptete Gegensatz ist also theoretisch gar nicht vorhanden. Praktisch tritt er dennoch hervor in dem andern Augenblicke, wo der Architekt berufen wird, an ein historisches Kunstdenkmal irgendwie die Hand zu legen, um zu erhalten oder zu er-

gänzen oder wiederherzustellen. In dieser Lage wird es erfahrungsmäßig sehr vielen Architekten unmöglich, in ihrem Geiste die wissenschaftliche Funktion und die künstlerische Funktion auseinanderzuhalten. Was sie als K ü n s t l e r im Geiste schauen, wird ihnen zur h i s t o r i s c h e n Gewißheit; eine psychologisch ganz begreifliche Verwechslung, aber für das Denkmal eine akute Gefahr. Als im »historisch« gesinnten 19. Jahrhundert ein Pietätsverhältnis zu den Resten der Vergangenheit erwachte, glaubte man, diesen etwas Gutes zu erweisen, wenn man sie auf diejenige Gestalt zurückführte, die man sich als die ursprüngliche dachte. Aber der feinere historische Sinn konnte dabei keine Befriedigung finden: es hieß, den historischen Verlauf rückwärts korrigieren, und zwar auf fast immer unsicherer Basis. Nach langen Erfahrungen und schweren Mißgriffen ist die Denkmalspflege nun zu dem Grundsatze gelangt, den sie nie mehr verlassen kann: erhalten und nur erhalten! ergänzen erst dann, wenn die Erhaltung materiell unmöglich geworden ist; Untergegangenes wiederherstellen nur unter ganz bestimmten, beschränkten Bedingungen. Ein Architekt, der unter diesen allein zulässigen Voraussetzungen eine Restauration übernimmt, muß wissen, daß es ein entsagungsvolles, durchaus unfreies Geschäft ist. Allein archäologisches und technisches Wissen, nicht künstlerisches Können kommt dabei in Betracht. Es gab und gibt immer Architekten, Gott sei Dank, die diese Selbstbeschränkung geübt und sich damit großen Dank verdient haben; es gibt aber auch — andere.

Ja, leider recht viel andere! Es will uns sogar scheinen, als hätte zurzeit eine Strömung wieder Oberwasser gewonnen, die eine beklagenswerte Rückständigkeit der Grundsätze sich zum Verdienst anrechnet. Statuen ergänzen, Bilder übermalen war in früheren Jahrhunderten allgemeiner Brauch. Heute wird er verurteilt. Der Venus von Milo ihre Arme wiederzugeben oder Leonardos Abendmahl mit einer frischen Farbendecke zu überziehen, gilt für eine heute unmöglich gewordene Barbarei. Nur gewisse Architekten glauben dergleichen noch täglich verüben zu dürfen. Was berechtigt uns denn, soviel Zeit, Arbeit und Geld dem Schaffen der Gegenwart zu entziehen, um sie den Werken der Vergangen-

heit zuzuwenden? Doch hoffentlich nicht das Verlangen, sie einem bequemeren Genuß mundgerechter zu machen? Nein, das Recht dazu gibt uns allein die E h r f u r c h t vor der Vergangenheit. Zu solcher Ehrfurcht gehört auch, daß wir uns in unsere Verluste schicken. Den Raub der Zeit durch Trugbilder ersetzen zu wollen, ist das Gegenteil von historischer Pietät. Wir sollen unsere Ehre darin suchen, die Schätze der Vergangenheit möglichst unverkürzt der Zukunft zu überliefern, nicht, ihnen den Stempel irgendeiner heutigen, dem Irrtum unterworfenen Deutung aufzudrücken. Wenn archäologisch gerichtete Architekten ihr Nachdenken auf Restaurationszeichnungen wenden, so sind wir ihnen dankbar dafür. Ausgeführt bedeuten sie eine Vergewaltigung, eine Barbarei trübseligster Art: Gelehrsamkeitsbarbarei.

* * *

Sehen wir nun zu, was Schäfer mit dem Heidelberger Schloß im Sinne hat. Er will hier nicht Denkmalspflege in dem oben definierten Sinne, sondern Denkmalserneuerung betreiben. Das Objekt, auf das er hinstrebt, ist der Otto-Heinrichsbau; vielleicht aber wird es ihm aus taktischen Gründen zweckmäßig erscheinen, vorher noch den sogenannten gläsernen Saalbau in Angriff zu nehmen, jenen Frührenaissancebau in der Ecke zwischen Friedrichsbau und Otto-Heinrichsbau. Es wäre damit das A gesprochen, auf welches zwangsmäßig das B folgen müßte. Der Entwurf für den Otto-Heinrichsbau ist noch nicht veröffentlicht. Von seinen Grundzügen kann man sich aber ein vollkommen deutliches Bild machen nach der Restaurationszeichnung von Koch und Seitz, der sich Schäfer nach Aussage seines Freundes Seitz im wesentlichen anschließt. Der Ausbau des Innern, der selbstverständlich eine fast ganz freie Schöpfung Schäfers werden müßte, braucht uns nicht zu beschäftigen; es wäre eine zwar zwecklose und kostspielige, aber sonst unschädliche Stilübung; uns interessiert als seinen Folgen nach wich tigstes die Umgestaltung der Außenansicht. Für sie projektiert Schäfer einen kolossalen, die ganze Fassade einnehmenden Zwillingsgiebel und dahinter ein entsprechend kolossales Dach. Dieser Aufbau würde vom Sockel ab die Höhe des Gebäudes beinahe ver

doppeln. Also vollständige Verschiebung der Proportionen, eine total veränderte Bedeutung und Wirkung der ganzen Fassade.

* * *

Die Freunde des Schäferschen Projekts empfehlen es aus zwei Gründen: 1. es sei das technische beste Mittel zur Erhaltung des Bestehenden; 2. es sei an und für sich von großartiger »Originalität und Schönheit«. Lassen wir unsere Verwunderung über das zweite Argument vorläufig beiseite und wenden uns zum ersten, das gewiß Anspruch erheben darf, ernstlich geprüft zu werden.

Bei mäßigem Nachdenken drängen sich schon dem Laien einige ungläubige Fragen auf. Wenn die bestehende Fassadenmauer zu mürbe ist, um sich selbst zu halten, wie sollen die großen schweren Giebel, die Schäfer über ihr aufrichten will, ihre Standfestigkeit erhöhen? Und wie soll das Dach, das nirgends überhängen wird, ein Mittel sein, die aus dem Mauergrunde vortretenden plastischen Gliederungen vor Verwitterung schützen? Weiter: werden nicht die neu aufzubauenden Giebel mit dem die sichtlichen Spuren des Alters tragenden Unterbau in einen ästhetisch unerträglichen Zwiespalt geraten? Die notwendige Folge wird dann sein, daß Schäfer, der schon an dem relativ gut erhaltenen Friedrichsbau ein Drittel aller Steine ausgewechselt hat, in noch viel größerem Umfange hier am Otto-Heinrichsbau die sichtbare Oberhaut des Baukörpers erneuern muß. Das heißt: der Otto-Heinrichsbau, der ist, wird verschwinden, und an seine Stelle wird teils eine Kopie, teils ein Neubau treten. Das sind Erwägungen, die, wie gesagt, schon dem Laienverstande sich aufdrängen und von den Verteidigern des Schäferschen Projektes auch nicht widerlegt sind. Hören wir nun die Techniker. Fritz Seitz, der von 1883 ab die Untersuchung geführt hat, resumierte in seinem, auch durch den Druck veröffentlichten Gutachten von 1891: »Fundament vorzüglich; Geschoßmauerwerk der Ost- und Süd- und Westfassaden, abgesehen von den obersten Teilen, gut; Mauerstärke groß; Hoffassade übersteht im ganzen unbedeutend; Senkungen nirgends bemerkbar.« Durch die große Kommission desselben Jahres wurde sein Urteil bestätigt. Der bei der damaligen

Untersuchung nicht beteiligte, zu der diesjährigen Kommission hinzugezogene Architekt Gabriel Seidl (Erbauer des neuen Münchener Nationalmuseums) wiederholte es. Ebenso in freiwilligen Äußerungen Oberbaudirektor Dr. Durm und Oberbaurat Dr. Warth. Der letztere verneint in längerer Auseinandersetzung aufs bestimmteste, daß die Ausführung eines Daches Vorteile für die Erhaltung bringen würde, die sich nicht auch mit anderen technischen Mitteln erreichen ließen. »Bei dem geplanten Ausbau werden die Verhältnisse nicht günstiger werden, denn die Fassade des Otto-Heinrichsbaus erhält durch das Dach keinen Schutz gegen die Witterungseinflüsse, sie wird in ihrer Ausdehnung nur vergrößert durch die gewaltigen, die Dachflächen überragenden Doppelgiebel, die in erhöhtem Maße der Verwitterung und dem Verfall preisgegeben sind. Der einzige Erfolg wird darin bestehen, daß sich die Unterhaltungskosten der neuen Fassade verdoppeln.« Genug, die überwiegende Majorität der Techniker ist überzeugt, daß die Erhaltung der Ruine ohne augenfällige Änderung der äußeren Erscheinung auf Jahrhunderte verbürgt werden kann. Und sollte in ferner Zukunft der Augenblick eintreten, wo das nicht mehr möglich wäre, so ist durch genaueste Zeichnungen und Messungen schon jetzt vorgesorgt, daß ein Ersatzbau, wenn man ihn dann haben will, eintreten kann. Eine Gefahr für den Bestand des Heidelberger Schlosses, außer der durch Karl Schäfer ihr drohenden, ist heute nicht vorhanden.

Es erübrigt, das Schäfersche Projekt auf seinen archäologischen Wert zu prüfen. Da das Gebäude selbst für die Restauration keine Anhaltspunkte gibt, muß man die in ziemlicher Zahl erhaltenen alten Ansichten um Auskunft fragen (vgl. deren Publikation durch Zangemeister in den Mitteilungen des Schloßvereins Bd. I). Dieselben zerfallen in zwei Gruppen: solche, die vor, und solche, die nach dem Brande im Dreißigjährigen Kriege aufgenommen sind. Es wird daraus ersichtlich, daß die nach dieser Katastrophe vorgenommene Restauration der Dachregion eine wesentliche veränderte Gestalt gegeben hat; ihr gehören die noch jetzt vorhandenen Giebelansätze über dem Hauptgesims. Die Grundlage für Schäfers

Projekt bilden die älteren Zeichnungen. Leider nur sind sie von ganz kleinem Maßstabe und halten sich in flüchtigen Andeutungen; mehr als das Allgemeinste, nämlich, daß auf der Westseite ein Zwillingsgiebel, auf der Ostseite zwei getrennte Giebel und zwischen ihnen rechtwinkelig zur Fassade stehende Dächer vorhanden waren, verraten sie nicht; wer danach bauen will, muß seiner Phantasie einen großen Spielraum geben, was denn auch Schäfer reichlichst getan hat. Das ist aber noch nicht das schwerste Bedenken. Es sind nämlich die ältesten der in Frage stehenden Zeugnisse nicht älter als das Ende des 16. Jahrhunderts; durch nichts wird verbürgt, daß sie die unveränderte erste Bauidee wiedergeben. Der Bau war begonnen 1556, vollendet 1563. Der Pfalzgraf war schon vorher gestorben. Die Bauleitung scheint gewechselt zu haben. Vollends für die Epoche von 1563 bis zum Ende des Jahrhunderts liegt für etwaige Veränderungen jede Möglichkeit offen. Mehrere Kritiker glauben gemäß dem mit Alexander Colins geschlossenen Vertrag vom Jahre 1558 die Absicht auf Fassadengiebel mit Bestimmtheit verneinen zu sollen. Zwingend ist ihre Beweisführung wohl nicht, da das *argumentum ex silentio* eine zu große Rolle darin spielt. Gewisse, aus dem Bauwerk selbst zu entnehmende Argumente führen jedoch, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit, zu demselben Ergebnis. Wie Oberbaudirektor Durm längst nachgewiesen hat (im Zentralblatt der Bauverwaltung 1884), haben die durch Merian usw. überlieferten Ansichten, sobald man sie auf dem bestehenden Grundriß nachkonstruiert, höchst wunderliche und ungeschickte Gestaltung der Dächer zur Folge; es ist schwer zu glauben, daß ein Architekt, der freie Hand hatte, ein Architekt vollends, der sichtlich aus italienischer Tradition hervorgegangen war, auf dergleichen soll geraten sein; anders, wenn die Giebel ein später hinzugetretener Baugedanke waren und wenn mit dem Zwang gegebener Verhältnisse gerechnet werden mußte. Sodann das Verhältnis von Giebel und Fassade? Niemand kann in ihr etwas anderes sehen, als eine italienisch inspirierte, in sich völlig abgeschlossene Komposition; in ihren Linien ist nicht die leiseste Andeutung von etwas, das nach weiterer Entwicklung und Lösung verlangte; nicht die leiseste Andeutung, daß über dem

Hauptgesims (außer der selbstverständlich vorauszusetzenden Krönung durch Ballustraden, o. dgl.) noch ein wichtiger Bauteil folgen müßte oder auch nur könnte. Die hohen Giebel, wann immer sie hinzugekommen sein mögen, sind unmöglich mit dieser Fassade zugleich erdacht. Und gesetzt, sie wären schon unter Otto Heinrich beschlossen worden, so wäre es doch immer eine von der ersten Idee abbiegende, nachträgliche Konzession an die nordischen Gewohnheiten.

Archäologisch liegt also der Fall so: das Versprechen, den Otto-Heinrichsbau so wieder herzustellen, wie er gewesen ist, kann nicht eingelöst werden, weil niemand, auch nicht Karl Schäfer, mit Sicherheit angeben kann, wie er ausgesehen hat. Das relativ Wahrscheinlichere ist, daß er anders ausgesehen hat, als auf Schäfers Projekt.

Den Rest der Kritik besorgt wirksamst das Lob der Gesinnungsgenossen. Architekt Fritz Seitz rühmt die »Originalität« des Entwurfes. Architekt Ludwig Dihm protestiert dagegen, daß man darin eine bloße Kopie sehen wolle; nein, »es handelt sich um eine ganz hervorragende selbständige Kunstleistung im Geiste der Alten. Schäfers Wiederaufbau wird eine Tat ersten Ranges werden.« Das ist so deutlich gesprochen, als wir Antirestauratoren es nur irgend wünschen können. Im Namen der Denkmalserhaltung wird Schäfer ans Werk gerufen, — und das Ende ist, daß das Denkmal verschwinden soll, um der »selbständigen Tat« Schäfers Platz zu machen. Im übrigen vergesse man nicht, ein wie bedingter Wert derselben auch im günstigsten Falle nur zukommen kann. Es steht damit nicht anders, als wie wenn ein geschickter Philolog zu einem fragmentierten alten Gedicht das fehlende Stück nach ungefährer Inhaltsüberlieferung hinzudichtet. Es kann dabei ein amüsantes Virtuosenstück entstehen, niemals echte Kunst. Die Philologendichtung aber braucht niemand zu lesen, und sie alteriert nicht den Eindruck der echten Teile; Schäfers Rekonstruktion — ich muß es wiederholen — würde den künstlerischen Charakter des Otto-Heinrichsbaus innerlichst umwandeln.

* * *

Wir haben bis dahin das Gebäude für sich allein betrachtet. Nun aber denke man sich, welchen Eindruck der funkelnagelneue Schäfersche Ersatz-Otto-Heinrichsbau im ganzen der Schloßruine machen wird! Er wird als eine schreiende Dissonanz dastehen. Er und die ihn umgebenden R u i n e n werden sich wechselseitig unmöglich machen. Es wäre dasselbe, wie wenn man auf der Akropolis von Athen einen einzelnen Tempel wiederaufbauen und alles übrige liegen lassen wollte, wie es ist. Wer hier höhnisch von »Sentimentalität« und »Romantik« spricht, beweist nur seinen gänzlichen Mangel an ästhetischem Takt. Daß Altes auch alt erscheinen soll mit allen Spuren des Erlebten, und wären es Runzeln, Risse und Wunden, ist ein psychologisch tief begründetes Verlangen. Der ästhetische Wert des Heidelberger Schlosses liegt nicht in erster Linie in dieser oder jener Einzelheit, er liegt in dem unvergleichlichen, über alles, was man mit b l o ß a r c h i t e k t o n i s c h e n Mitteln erreichen könnte, weit hinausgehenden Stimmungsakkord des Ganzen.

Verlust und Gewinn im Falle fortgesetzter Verschäferung des Schlosses lassen sich deutlich übersehen. Verlieren würden wir das Echte und gewinnen die Imitation; verlieren das historisch Gewordene und gewinnen das zeitlos Willkürliche; verlieren die Ruine, die altersgraue und doch so lebendig zu uns sprechende, und gewinnen ein Ding, das weder alt noch neu ist, eine tote akademische Abstraktion.

Zwischen diesen beiden wird man sich zu entscheiden haben.

* * *

Wir haben Grund zu hoffen, daß die »schicksalskundige Burg« auch diese neueste, seltsamste Gefahr noch überstehen wird. Wer dies Blatt in die Hand bekommt, soll sich aber klar machen, daß die Gefahr keine vereinzelte ist. Möchte doch das vertrauensvolle Publikum es endlich bemerken, daß der Sache nach Ähnliches, mag es auch in kleinerem Maßstabe sein, fortwährend bei uns geschieht. Das bedrohte Heidelberg liegt ü b e r a l l.

* * *

Nachwort 1914.

Die obige Flugschrift aus dem Jahre 1901 war eine der ersten Stimmen in dem bald gewaltig anschwellenden Chor einer Erörterung, die jahrelang von der öffentlichen Meinung Deutschlands mit leidenschaftlicher, nie müde werdender Teilnahme verfolgt wurde. Die vielen Worte, die damals gewechselt wurden, sind nicht ohne Frucht geblieben. Die Frage ist jetzt praktisch beantwortet, und Deutschland weiß, warum sie nicht anders beantwortet werden durfte. Aus jenem Streite bleibt das Gute zurück, daß auch die weiteren Kreise über die Grundfragen der Denkmalspflege nachdenken gelernt haben.

DENKMALSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

1905

Festrede an der Kaiser-Wilhelms-Universität
zu Straßburg, den 27. Januar 1905

Hochansehnliche Festversammlung!

Der Tag des Kaisers ist gekommen, und wie alljährlich haben wir uns vereinigt, ihn festlich zu begehen. Das Arbeitsleben der Gegenwart gönnt sich selten Unterbrechungen. Die Zahl der Feste, die wir feiern, hat sich gegen die Unersättlichkeit früherer Zeiten sehr verringert; noch mehr die Stimmung und Begabung, solchen erhöhten Momenten unseres Daseins künstlerische Gestalt zu geben. E i n neues Fest doch haben wir uns geschaffen: Das Fest des Deutschen Kaisers! Lange bevor dieses Fest möglich wurde, als ein allgemeines, politisches, haben Akademien und Universitäten die Feier des landesväterlichen Geburtstages als ein Ehrenvorrecht sich gesichert. Und dieser Tradition verdanken wir es, daß wir, die akademische Korporation und die jungen Komilitonen, den Kaiserlichen Statthalter und die Häupter des Heeres, der Landesverwaltung, der Kirchen und der Stadt alljährlich hier als Gäste begrüßen dürfen, um mit ihnen vereinigt Seiner Majestät unsere Glückwünsche in Ehrfurcht und herzlicher Wärme entgegenzubringen.

Was wir von festlichen Formen dieser hohen Versammlung anbieten können, bleibt in den Grenzen unseres Berufes. Wir müssen unsere Gäste bitten, es sich gefallen zu lassen, daß einer aus unserer Mitte vortritt, redend, zu erkennen gebend, daß auch in der Enge der einzelnen Werkstatt bei uns gearbeitet wird im Gedanken an die Gesamtheit. So entlegen und verborgen alltags diese Werkstatt sein mag, wenn nur ein Weg von ihr zum Mittelpunkt hinführt, so können wir sicher sein auf diesem Wege der Gestalt unseres Kaisers zu begegnen. Er glaubt nicht wahrhaft Kaiser sein zu können, ohne auch als Mensch das Leben seines Volkes menschlich mitzuleben, mitbewegt von jeder Bewegung, von jedem Streben und Widerstreben. In der Jahrtausende alten Reihe fürstlicher Mäzene ist er ein neuer Typus. Die Art, wie er persönliche Teilnahme an den Problemen der heutigen Kunst und Wissenschaft mit seinem staatlichen Pflichtgefühl verbindet, wird einem künftigen Historiker zu Betrachtungen eigenartigsten Interesses Anlaß

geben. Wir wissen, wie sehr ihm insonderheit die Pflege der Kunst- und Altertumsdenkmäler unseres Vaterlandes am Herzen liegt. Es ist ein Gebiet, auf dem Theorie und Praxis noch keinen vollen Ausgleich gefunden haben, wo noch viele Probleme zu lösen sind. So erlauben Sie mir, heute von diesen Problemen auf Grund der schon hinter uns liegenden Erfahrungen zu sprechen; zu sprechen von Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert.

Ich weiß nicht genau anzugeben, wann das Wort »Denkmalpflege« zuerst bei uns aufgetaucht ist. Älter als 25 Jahre wird es kaum sein. In der Sprache der Wissenschaft und im Gebrauch der Verwaltungen ist es jetzt rezipiert; in der Sprache des täglichen Lebens versteht man unter Denkmälern wohl in erster Linie nur solche Werke, die in der Absicht errichtet sind, bestimmte Erinnerungen, am häufigsten die Erinnerung an Personen, festzuhalten. Der Begriff des Denkmals, den die Denkmalpflege im Auge hat, geht erheblich weiter: er umfaßt, um es kurz zu sagen, alles, was wir sonst wohl auch mit dem Doppelnamen »Kunst- und Altertum« zu bezeichnen pflegten. Diese Definition ist keine vollkommene, aber als Grundlage für die heutige Erörterung mag sie genügen, indem sie die aus ästhetischen und historischen Merkmalen gemischte Doppelnatur des Objektes wohl erkennen läßt.

Das in der Denkmalpflege angegriffene Problem ist ein Teil des großen und allgemeinen: Wie kann die Menschheit die geistigen Werte, die sie hervorbringt, sich dauernd erhalten? Es wäre wahrlich ein schöner Gedanke: fortlaufende, verlustlose Aneinanderreihung dieser Werte zu einem stetig anwachsenden Kapital. Die Wirklichkeit der Dinge sieht nicht danach aus. Zunächst verändert sich schon von Geschlecht zu Geschlecht die subjektive Aufnahmefähigkeit. Es ist sicher, daß Phidias oder Giotto auf uns anders wirken, als sie auf ihre Zeitgenossen gewirkt haben, und ebenso sicher, daß man in fünfhundert Jahren Goethe nicht mehr ganz verstehen wird. Verlusten dieser Art durch Verfeinerung des historischen Sensoriums entgegenzuwirken ist eine Hauptaufgabe der Geschichtswissenschaft. Eine zweite Gefahr für die Fortexistenz geistiger Werte liegt in ihrer

Bindung an materielle Substrate. Offenbar sehr ungleich sind hier die Aussichten. Um nur im Gebiete der Künste zu bleiben: Untergang der Werke Goethes oder Beethovens ist nicht vorauszusehen, es wäre denn, daß vorher ungeheure Kulturkatastrophen einträten. Dagegen ist es völlig gewiß, daß wir die Werke Raphaels schon heute nur in sehr abgeschwächter Form besitzen, und daß die Zeit nicht allzu ferne ist, wo man sie nur aus Kopien kennen wird. Das Schicksal hat die Werke der bildenden Kunst nicht gut gestellt.

Und eiliger noch als die Naturgewalten haben es die Menschen selbst mit ihrer Vernichtung. Die Baukunst zerstört die Baukunst. So war es immer und man nahm es hin, wie eine Naturnotwendigkeit.

Wäre nun aber nicht möglich, durch planmäßig und gesellschaftlich geübten Schutz den zerstörenden Mächten entgegenzutreten und damit die Daseinsdauer unseres Kunst- und Denkmälerschatzes um eine gute Frist wenigstens zu verlängern? Der Gedanke ist in Wahrheit nicht älter als das 19. Jahrhundert und trägt durchaus dessen geistiges Gepräge an der Stirn. Er gehört in die Reihe der von der großen Revolution hervorgerufenen Gegenwirkungen. Das 19. Jahrhundert kam zu ihm nicht durch ein neues Wissen, sondern durch eine neue Gesinnung.

Zerstörung der Werke älterer Kunstepochen ist nicht ohne weiteres ein Zeichen von Barbarei; es kann auch die Folge überströmender Schaffenslust einer sich selbstvertrauenden Gegenwart sein. Das 16., 17., 18. Jahrhundert betrachteten es als ihr gutes Recht, Altes zu beseitigen, wenn für sie ein Neues, in ihrem Sinne selbstverständlich zugleich ein Besseres, Raum schaffen wollten. Wieviel alte Kunst so zugrunde gegangen ist, ist nicht zu ermessen. Aber immer trat ein Neues an ihre Stelle. Der großen Revolution erst war es vorbehalten zu zerstören aus Grundsatz, zu Ehren der Aufklärung und zur Evidentmachung des Rechtes der Lebenden. Die Geschichte unseres Münsters ist typisch für beide Epochen. Die herrliche Innenausstattung aus dem Jahrhundert Erwins, die das Reformationsjahr 1524 zum größten Teil noch geschont hatte, wurde 1681 bei der Katholisierung, durch barockes Mobiliar, das damals für besonders katholisch galt ersetzt. Und im Herbst 1793 wurden auf Befehl des vom Konvent eingesetzten Bürgermeisters

Monet binnen 3 Tagen 235 Statuen, wie das amtliche Protokoll mit Genugtuung feststellt, in Stücke geschlagen; der Münsterturm selbst sollte abgetragen werden. An ungezählten Kirchen Frankreichs wiederholten sich diese Orgien des Vernunftsfanatismus. Mehrere der allerersten Bauwerke, wie die Abteikirchen zu Cluny und S. Martin in Tours, wurden dem Erdboden gleichgemacht.

Leider haben die Grundsätze der Revolution sie selbst weit überdauert. Unter dem Kaiserreich, unter den hergestellten Bourbonen, in den deutschen Rheinbundstaaten — überall blieben in der Behandlung der Denkmäler die rohesten und niedrigsten Nützlichkeitserwägungen in Kraft. Als typisches Beispiel diene die Geschichte der Abtei Schwarzach unweit Würzburg. Kirche und Klostergebäude waren erst fünfzig Jahre vor der Säkularisation neu aufgebaut worden, eine der vornehmsten Schöpfungen Balthasar Neumanns, den wir heute zu den größten deutschen Baukünstlern aller Zeiten rechnen, geschmückt mit Deckengemälden Tiepolos. Die neue bayerische Verwaltung wollte die Unterhaltungskosten der kleinen Dorfgemeinde zuschieben; die Gemeinde wehrte sich; endlich wurde man einig die Prachtbauten abzubrechen und ihre Steine als Chausseematerial zu zerklopfen; das wurde langsam und bedächtig ausgeführt von 1820—30. Ungefähr nach diesem Muster ging es ungezählten anderen. Verlassene Burgen und Kirchen als Steinbrüche den Umwohnern preiszugeben, war bis ins 19. Jahrhundert eine verbreitete Sitte, wie es z. B. das Niedermünster am Odilienberg erfahren mußte, dessen in Schutt versunkenen Reste wir in den letzten Jahren wieder ausgegraben haben. Der englisch-hannoverschen Regierung genügte ein Angebot von 1505 Talern, um den Abbruch des unlängst erst, unter der kurzen preußischen Verwaltung, ausgebesserten Doms von Goslar zu beschließen. Glücklich noch die, die würdig befunden wurden, eine Fabrik oder eine Strafanstalt aufzunehmen.

Man kann ungefähr die 1830er Jahre als die Zeitgrenze ansehen, um welche der von Obrigkeits wegen betriebene Denkmalsfrevel aufhörte als eine gute Verwaltungsmaxime zu gelten. Er stand schon längst im Widerspruch, man kann nicht sagen mit der Volksmeinung, aber mit der Meinung aller Gebildeten.

Es war ein Verdienst der Revolution, daß sie die Menschen über die Irrtümer der Weltanschauung, aus der sie hervorgegangen war, gründlich aufklärte. Der Glaube an die Aufklärungsideale schwand, das 19. Jahrhundert vertraute sich einem neuen Geiste an, dem h i s t o r i s c h e n Geiste. Der trat mit völlig veränderten Maßstäben an die Wertung der Dinge heran. Er durchdrang alle Wissenschaften, ihm unterwarf sich auch die Kunst — ich will hier nicht fragen, ob zu ihrem Glück. Herrliche Entdeckerfreuden hat unter seiner Führung das 19. Jahrhundert erlebt. Es ist nicht zu sagen, um wieviel das Weltbild an Tiefe der Perspektive gewann. Man war beglückt, wenn man im Gegenwärtigen ein fortlebendes Altes nachweisen konnte. Man forschte nach Altertümern der Sprache, nach Altertümern des Rechts, nach Altertümern der Sitte; wie sollten da nicht — allen, freilich sehr fest gewurzelten, ästhetischen Vorurteilen zum Trotz — auch die Altertümer der Kunst an die Reihe kommen, sie, die über wichtige Regionen der innersten Volksgeschichte Auskünfte zu geben hatten, wie sie in keiner anderen Quelle zu finden wären. Dies ist der Ursprung der Denkmalspflege. Ohne die Dichter der Romantik, die Gelehrten der historischen Schule wäre sie niemals möglich geworden, wie sie durch diese zur Notwendigkeit wurde. Im Laufe ihrer weiteren, sich abklärenden Entwicklung hat die Denkmalspflege Mühe genug gehabt, mehr noch als irgendeine andere der historischen Disziplinen, ihre Mitgift romantischer Illusionen wieder abzustoßen; ja sie ist bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig von ihnen befreit; vergessen wollen wir nie, woher die Grundgesinnung stammt, mit der unsere Denkmalpflege steht und fällt.

Sie ist nach ihrem Wesen am leichtesten deutlich zu machen durch den Vergleich mit der Sammlertätigkeit früherer Zeiten. Die Sammler des 16., 17., 18. Jahrhunderts sammelten aus ästhetischen Motiven oder aus irgendeiner sonst begründeten Liebhaberei; sie kannten Kunstepochen, die sie bevorzugten, und andere, sehr viele meist, die sie verachteten; immer war der Maßstab der Wertschätzung ein subjektiver. Die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts kennt grundsätzlich solche Unterscheidungen nicht. Ihr letzter Beweggrund ist d i e A c h t u n g v o r d e r h i s t o r i s c h e n

Existenz als solcher. Wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist. Denkmäler schützen heißt nicht Genuß suchen, sondern Pietät üben. Ästhetische und selbst kunsthistorische Urteile schwanken, hier ist ein unveränderliches Wertkennzeichen gefunden.

Nun aber zeigt sich noch von einer ganz anderen Seite her der Gedanke des Denkmalschutzes als Angehöriger einer neuen Zeit. Anscheinend lediglich konservativ in seiner Tendenz, wie es auch seiner Entstehung in der Restaurationsepoche entspricht, führt er zu Konsequenzen, die, zunächst noch unbewußt, aber ganz unwiderstehlich, nach einer völlig anderen Richtung hindrängen: ich weiß keinen Namen dafür, als nur den des Sozialismus. Diese sozialistische Tendenz ist es fast noch mehr als die konservative, die die Interessen des Denkmalschutzes praktisch nicht selten mit dem Liberalismus in Konflikt geraten lassen. Wie ich am Eingang meines Vortrages sagte, die Werke der bildenden Kunst seien in bezug auf Dauer am schlechtesten gestellt, so muß ich jetzt hinzufügen: sie sind auch durch unser Rechtssystem und unser Wirtschaftssystem am schlechtesten gestellt. Das ist die Folge ihrer geistig-körperlichen Doppelnatur. Das herrschende Recht berücksichtigt sie nur als körperliche Wesen, und doch ist es die allgemeine Überzeugung, daß ihr wahres Wesen ein geistiges sei. Das Interesse, das die Gesamtheit an ihnen hat, überwiegt ganz unermeßlich das Interesse des Individuums — soll es ungeschützt bleiben?

Der verstorbene Baron Rothschild in Frankfurt wußte die schönste Sammlung von Werken der Goldschmiedekunst zusammenzubringen, die bekanntlich ein Stolz der künstlerischen Vergangenheit Deutschlands ist. Er ruhte nicht, bis er auch das berühmteste dieser Werke, den Jamnitzerpokal, in Händen hatte. Derselbe hatte bis dahin im Germanischen Museum in Nürnberg gestanden, als Eigentum zwar einer in unendlich viele Zweige gespaltenen Nürnberger Patrizierfamilie, die sich schließlich genötigt sah, ihn an den Meistbietenden zu veräußern. Bald darauf starb Rothschild und vermachte seinen goldenen Hort einem Vetter in

Paris. Die Franzosen haben aber ihre Rothschilds besser erzogen, als wir die unsrigen. Der Jamnitzerpokal ging alsbald als Geschenk in Besitz des Louvremuseums über und dort müssen wir Deutsche ihn nun aufsuchen. — Theoretisch läßt sich dieser Fall zu beliebigen Dimensionen ausdehnen. Es stände rechtlich nichts dem entgegen, daß irgendein Krösus sämtliche Bilder Rembrandts in seine Hand brächte und für die übrige Welt unsichtbar machte, vielleicht in einer herostratischen Laune sie vernichtete. — Was ich mit diesen grellen Beispielen ins Licht setze, geschieht in kleinerem Maßstabe täglich in tausendfältiger Wiederholung. Man muß eine Zeitlang in diese Verhältnisse mit eigenen Augen hineingesehen haben, sonst hält man es nicht für glaublich, wie groß noch heute — obgleich die schlimmsten Zeiten längst vorüber sind — der fortlaufende Schwund an alter Kunst sich summiert. Eine Hauptrolle spielt hiebei der mit wundergleicher Findigkeit begabte Antiquitätenhandel: er ist vergleichbar den Staubaufsaugemaschinen, mit denen neuestens unsere Wohnungen gereinigt werden: so dringt er in die verborgensten Winkel ein und befreit sie von ihrem Kunstbesitz. Ich verkenne keineswegs, daß dieser Handel auch Guts tut, indem er Verborgenes ans Licht zieht, das sonst unbemerkt verkümmern würde. Ganz überwiegend ist aber doch seine Wirkung destruktiv. Denn die Mehrzahl der in Frage kommenden Objekte haben ihre historische und künstlerische Bedeutung nur in dem bestimmten Zusammenhang, für den sie geschaffen waren; sie aus demselben loslösen, heißt meistens die größere Hälfte ihres Wertes auslöschen. Der Handel führt hier also nicht bloß zu einem Besitzwechsel, sondern auch zur Wertverminderung. In diesem Sinne sind selbst die staatlichen Museen, wie wir mehr und mehr einsehen, keineswegs die ideale Form der Denkmalbewahrung. Ein alter Schnitzaltar kann in der traulichen Mitte einer Dorfkirche und als Zeugnis einer alten lokalen Kunstübung Eindruck machen; im Altertumsmuseum, in einer Reihe mit 50 anderen ähnlichen Stücken, verliert er seine Individualität und wird uns gleichgültig Der Kunsthandel arbeitet aber nur zum kleinsten Teil für Museen, zum größeren für Private und für das Ausland. Die wirtschaftlich stärkeren Völker erhalten auch nach dieser Seite die Übermacht.

Die angelsächsische Rasse ist diejenige, die am wenigsten Kunst geschaffen hat: jetzt erweist sie den ärmeren. aber geistreicheren Völkern die Ehre einer Ausplünderung, die, seitdem Amerika mittut, für den Kunstbestand des historischen Europas eine schwere Gefahr bedeutet.

Ich habe zuletzt nur von der Klasse der beweglichen Denkmäler gesprochen. Eigentlich einen noch schwereren Stand haben die unbeweglichen. Der Strom des modernen Wirtschaftslebens sieht in ihnen nur Hindernisse; er unterspült sie, verschlingt ein Stück nach dem andern von Tag zu Tag.

Genug! Von dem Augenblicke an, wo ein ernstlicher Wille zum Denkmalschutz da war, mußte man auch darüber sich klar werden: er sei nicht durchführbar ohne Beschränkung des Privateigentums, ohne Beschränkung der Interessen des Verkehrs, der Arbeit, der individuellen Nützlichkeitsmotive überhaupt. Das ist es, weshalb ich ihn sozialistisch nannte.

Wie weit ist nun der Staat solchen Forderungen entgegengekommen? Ich werde hierüber im Rahmen meines heutigen Vortrages sehr kurz sein müssen.

Eine Zeitlang schien es, als wolle Deutschland mit der Verwirklichung sich an die Spitze stellen. In den schönen, ideenreichen Jahren der Befreiungskriege tauchten, zuerst in Preußen, weitgehende Pläne auf; Sulpiz Boisserée und Karl Friedrich Schinkel sind hier an erster Stelle zu nennen, beide Schüler der Romantik; auch Goethe warf sein Wort und seinen Namen in die Wagschale. Bald aber wurde es wieder still. Und ich kann das nicht unbedingt bedauern. Gerade Schinkel, den ich als Künstler noch immer höher bewundere als es heute im allgemeinen üblich ist, er, der den Ausbau der Akropolis von Athen zum Königspalast unter seine Lieblingsgedanken zählte, wäre, eben weil er so sehr Künstler war, ein gefährlicher Denkmalspfleger geworden.

Der Ruhm der ersten gelungenen Initiative, der ersten planmäßigen Ordnung des Denkmalschutzes durch den Staat, gehört Frankreich. Den Anstoß gab auch hier die romantische Schule. Zwei ihrer Häupter, Viktor Hugo vom linken, Graf Montalembert vom rechten Flügel, eröffneten den Kampf. Ihre Forderungen

nahm der Historiker Guizot auf. Minister des Julikönigtums geworden, ließ er die Errichtung einer Generalinspektion der Denkmäler eine seiner ersten Taten sein, im Jahre 1830 noch. Erster Inhaber dieses Amtes war der Historiker Vitet, ihm folgte bald in langer fruchtbarer Amtszeit Prosper Mérimée. Der Ursprung der Denkmalpflege aus dem Kreise der Literaten und Gelehrten liegt hier in unmittelbarer Deutlichkeit vor Augen; die Heranziehung der Künstlerwelt ist erst eine jüngere Folgeerscheinung.

Sehr bald aber wurde Frankreich überflügelt, theoretisch wenigstens, vom jüngsten der europäischen Staaten, von Griechenland. Am 10. Mai 1834 erschien hier ein umfangreiches Gesetz, das ebenso durch den sorgfältig durchdachten Ausführungsapparat, den es anordnet, als durch den kühnen Idealismus seines Grundgedankens überrascht: — die Gesamtheit beweglicher und unbeweglicher Altertümer erklärt es für Nationaleigentum aller Hellenen, wofern nicht auf dem Wege eines besonderen Verfahrens die Unerheblichkeit einzelner Gegenstände amtlich ausgesprochen ist. Der Verfasser war ein deutscher Professor, Ludwig Maurer. Was die neuen Hellenen damit praktisch angefangen haben, ist natürlich eine andere Frage.

Hinter dem hier aufgestellten Ideale blieb das alte Europa weit zurück. Ich habe schon angedeutet, aus welchen Gründen. England hat auf einen staatlichen Denkmalschutz verzichtet bis heute; es gibt ein Gesetz von 1873, das faßt aber nur die kleine Gruppe der sog. megalythischen Denkmäler der Urzeit ins Auge, läßt also das Hauptproblem ungelöst. Die festländischen Staaten halfen sich mit vereinzelten Verordnungen auf dem Verwaltungswege, oft auch nur aus polizeilichen und fiskalischen Motiven. Was damit erreicht wurde, war ein keineswegs zu unterschätzender Fortschritt gegen den grundsätzlich freigegebenen Vandalismus früherer Zeiten, im ganzen aber sind es doch nur Abschlagszahlungen und Kompromisse. Vor einer Regelung durch Gesetz scheute man lange zurück. Sie ist zuerst versucht worden, abgesehen von Griechenland, in Schweden 1867, wo von Gustav Adolf her eine besonders denkmalfreundliche Tradition sich erhalten hatte. Danach in Frankreich 1887. In Deutschland zuerst im Großherzog

tum Hessen 1902 und bis jetzt auch noch allein. Doch wird Preußen in kurzer Frist folgen.

Gestatten Sie mir einige nähere Mitteilungen über das hessische Gesetz. Verfaßt von einem denkmalsfreundlichen Juristen und angenommen von einer wohlwollenden Kammer, stellt es wohl das Maximum dessen dar, was heute erreicht werden kann. Von juristischer Seite hat es schon den Vorwurf erfahren, daß es zu weit gehe. Mir erscheint es so schonend, als mit dem gewollten Zweck irgend zu vereinigen ist. Das Gesetz hat sich gleich darin eine große Zurückhaltung auferlegt, daß es die weite Klasse der beweglichen Gegenstände in Privatbesitz — andere Länder, z. B. Italien, halten gerade deren Schutz für besonders dringlich — außer Betracht läßt. Bewegliche Denkmäler (zu denen sehr zweckmäßig auch Urkunden gerechnet werden) sind also nur geschützt, insofern sie Eigentum des Staates, der Kirche und der Gemeinden sind. Dagegen schützt das Gesetz die Baudenkmäler in vollem Umfange, auch die in Privatbesitz. Für jede an diesen beabsichtigte Veränderung besteht Anzeigepflicht und wird nötigenfalls Entschädigung oder Enteignung in Aussicht genommen. Beaufsichtigt werden die Denkmäler durch einen oder mehrere vom Staate bestellte Denkmalpfleger. In wichtigeren Fällen aber soll ein Denkmalrat hinzugezogen werden, bestehend aus je einem Vertreter der evangelischen und katholischen Kirche, mindestens zwei Mitgliedern hessischer Altertums- und Geschichtsvereine und zwei hessischen Denkmalsbesitzern. Endlich soll außer dem Denkmal selbst auch seine Umgebung geschützt werden. Die Aufnahme dieser Bestimmung ist besonders dankbar zu begrüßen. Man kann Bauwerke nicht isolieren, sie sind nicht Museumsstücke. Es kann ein Denkmal auch indirekt zerstört werden: durch Mißklänge in seiner Umgebung. Ein modernes Warenhaus auf den Marktplatz einer alten Stadt gestellt, oder ein grell aufdringliches Reklameschild auf einem alten Hause genügt, dies trauliche und charaktervolle Bild in ein abstoßendes zu verwandeln. Für Forderungen der Gesundheitspolizei haben wir ein offenes Ohr bekommen; daß es auch eine Hygiene für unsere seelische Hälfte geben sollte, hat man nicht wissen wollen. Mit lebhafter Freude ist es zu begrüßen, daß seit

kurzer Zeit auch hier die Einsicht zu tagen beginnt. Was das hessische Gesetz generell regeln will, ist hie und da von einzelnen Stadtverwaltungen schon praktisch in die Hände genommen. Möchte es nur immer ohne Pedanterie geschehen! Es kommt gar nicht darauf an, bei Neubauten in altertümlicher Umgebung das zu wahren, was die Leute »Stil« nennen und was in der Regel nichts ist als eine künstliche, unwahre Altertümelei: sondern allein darauf, in den Massenverhältnissen und in der künstlerischen Gesamthaltung sich dem überlieferten Straßenbilde anzupassen, was ganz wohl auch in modernen Formen geschehen kann. Die Institution des Denkmalsrates, die das hessische Gesetz für das Land im ganzen anordnet, sollte im kleinen in jeder Stadt von historischem Gepräge wiederholt werden als eine Schutzwehr nicht nur für die einzelnen eingetragenen Denkmäler, sondern für den genius loci überhaupt.

Ich komme hiermit zu der Erwägung, die sich mir bei Betrachtung der Versuche, den Denkmalschutz vom Staate aus zu realisieren, am stärksten aufdrängt: sie ist die, daß der Staat, so unerläßlich sein Eingreifen ist, die Aufgabe nur halb lösen kann. Der Staat hat nicht Augen genug, er kann nicht all das Viele und Kleine, auf das es ankommt, sehen; seine Organe sind auch nicht geschmeidig genug, den immer wechselnden örtlichen Verhältnissen sich prompt anzupassen. Einen ganz wirksamen Schutz wird nur das Volk selbst ausüben, und nur wenn es selbst es tut, wird aus den Denkmälern lebendige Kraft in die Gegenwart überströmen. Das Volk! Möge es nicht scheinen, daß ich das tönende Erz der Phrase damit in Bewegung setze. Ich denke mir darunter völlig Bestimmtes. Ich denke zunächst an die kommunalen Verbände, vor allem die städtischen. Fast möchte ich hier den Schwerpunkt der praktischen Denkmalpflege suchen. Hier vor allem wird dafür zu sorgen sein, was ich oben den Schutz des genius loci nannte. Ich denke an die Vereine. Ich denke besonders auch an die Schule. Sie sollte von der Volksschule an auf allen Stufen der Denkmalkunde von Stadt und Provinz ihre Aufmerksamkeit schenken. Unsere ruhelose Zeit hat nichts nötiger, als daß der Jugend ein örtliches Heimatsgefühl in klaren, unvergeßlichen Bildern ins Leben

mitgegeben werde, zumal in den höheren Ständen, deren Leben nichts als ein ewiger Ortwechsel ist. Ich denke endlich an Erziehung zur Denkmalsfreundschaft mit allen jenen Mitteln von Wort, Schrift und Bilddruck, die uns heute in so mannigfaltiger Anwendbarkeit zur Verfügung stehen. Und indem ich dieses ausspreche, kann ich nicht umhin, mit warmem Dankesgefühl dessen zu gedenken, daß erst kürzlich S. M. der Kaiser durch sein persönliches Eingreifen den Wunsch des Denkmalpflegetages nach Herstellung eines den ganzen deutschen Denkmälerschatz übersichtlich zusammenfassenden Handbuchs erfüllbar gemacht hat. In alle Schichten muß das Gefühl eindringen, daß das Volk, das viele und alte Denkmäler besitzt, ein vornehmes Volk ist. Wenn das Volk erst darüber unterrichtet ist, worum es sich handelt, mag es, wo Gegenwart und Vergangenheit in Konflikt kommen, die Wahl und Verantwortung übernehmen. One Sentimentalität, ohne Pedanterie, ohne romantische Willkür wollen wir Denkmalpflege üben als eine selbstverständliche und natürliche Äußerung der Selbstachtung, als Anerkennung des Rechtes der Toten zum Besten der Lebendigen. Niemals zwar werden wir für die Denkmäler der bildenden Kunst dieselbe Lebensdauer erreichen können wie für die Denkmäler der Literatur, aber sie über den bisherigen Durchschnitt verlängern, durch Rechtsschutz und technischen Schutz, das können wir. Und dieses zuerst gewollt zu haben, wird dem 19. Jahrhundert immer ein Ruhm bleiben.

* * *

Der Historismus des 19. Jahrhunderts hat aber außer seiner echten Tochter, der Denkmalpflege, auch ein illegitimes Kind gezeugt, das Restaurationswesen. Sie werden oft miteinander verwechselt und sind doch Antipoden. Die Denkmalpflege will Bestehendes erhalten, die Restauration will Nichtbestehendes wiederherstellen. Der Unterschied ist durchschlagend. Auf der einen Seite, die vielleicht verkürzte, verblaßte Wirklichkeit, aber immer Wirklichkeit — auf der andern die Fiktion. Hier wie überall hat die Romantik den gesunden Sinn des konservativen Prinzips verfälscht. Man kann eben nur konservieren was noch ist — »was ver-

gangen, kehrt nicht wieder«. Nichts ist berechtigter gewiß als Trauer und Zorn über ein entstelltes, zerstörtes Kunstwerk; aber wir stehen hier einer Tatsache gegenüber, die wir hinnehmen müssen, wie die Tatsache von Alter und Tod überhaupt; in Täuschungen Trost suchen wollen wir nicht. Mitten unter die ehrliche Wirklichkeit Masken und Gespenster sich mischen sehen, erfüllt mit Grauen. Sollen wir uns d a z u die Beschränkungen und Opfer auferlegen, die die Denkmalpflege fordert, damit wir Denkmäler erhalten, an die wir selbst nicht glauben? etwas wie eine unechte Ahnengalerie?

Die Vertreter der Kunstwissenschaft sind heute darin einig, das Restaurieren grundsätzlich zu verwerfen. Es wird damit keineswegs gesagt, der Weisheit letzter Schluß sei, die Hände in den Schoß legen und der fortschreitenden Auflösung mit fatalistischer Ergebung zusehen. Unsere Losung lautet: allerdings nicht restaurieren — wohl aber konservieren. Nach dieser Zweckunterscheidung ist jede einzelne Maßregel zu beurteilen. Man konserviere, solange es irgend geht, und erst in l e t z t e r Not frage man sich, ob man restaurieren will. Man bereite beizeiten alles auf diese Möglichkeit vor, durch Messungen, Zeichnungen, Photographie und Abguß — wie man um des Friedens willen den Krieg vorbereitet —, aber tue alles, diesen Augenblick hinauszuschieben. Nichts ist der Konservierung abträglicher gewesen, als daß die Architekten das Restaurieren interessanter und ruhmvoller fanden. Mir ist nicht zweifelhaft, daß die Konservierungstechnik — wenn erst anerkannt ist, daß in ihr das einzige wahre Heil der Denkmalpflege liegt — noch eine erhebliche Vervollkommnung vor sich hat. Von vornherein freizugeben sind ja jene kleineren Ausbesserungsarbeiten, ohne die eine Konservierung materiell nicht möglich wäre. Wir sehen sie nicht eben gern, aber nehmen sie als ein kleineres unter zwei Übeln hin. Weiter werden wir ausnahmsweise auch umfassende Wiederherstellungen gelten lassen; es kann sehr gute Gründe für sie geben, nur werden sie anderwärts als im Gedankenkreise der Denkmalpflege zu suchen sein. Die Möglichkeiten dieser Art sind so mannigfaltig, daß hier nur von Fall zu Fall geurteilt werden kann. Um ein Beispiel zu nennen: so scheint es mir ganz wohlgetan, daß man

vor einigen Jahren den Hauptraum eines Hauses in Pompeji völlig, in Konstruktion und Schmuck, wiederhergestellt hat, im Sinne eines typischen Modells. Ein gleiches dürfte man, wenn die Prämissen der Ergänzung ähnlich günstig liegen, an irgendeiner mittelalterlichen Burgruine einmal versuchen. In beiden Fällen handelt es sich um eine durch viele Hunderte von Exemplaren vertretene Denkmälergruppe, für die der Verlust eines einzelnen Exemplares nicht ernstlich in Betracht kommt, wogegen sie, besonders den Laien, vieles anschaulich machen, was bloße Zeichnungen oder Modelle nicht hinreichend beurteilen lassen. Aber niemand wird auch nur wünschen, in dieser Weise alle Häuser Pompejis oder alle deutschen Burgen behandelt zu sehen. Man muß solche Wiederherstellungen nehmen als das, was sie sind: als eindrucksvolle naturgroße Illustrationen zum dermaligen archäologischen Wissen. Wir werden solche Veranschaulichungen dankbar entgegennehmen, dabei aber nicht vergessen, das Beiwort »dermalig« zu unterstreichen; daß unser Wissen Stückwerk sei, dafür könnten wir Kunstgelehrten wohl als unverdächtige Zeugen gelten. Man kennt bis heute keine einzige Restauration, auch nicht unter den zu iher Zeit bewundertsten, die nicht nach zwanzig Jahren den Nimbus sog. Echtheit schon wieder verloren gehabt hätte. Unbegreiflich, wie, nachdem eine an Enttäuschungen und Reue übervolle Erfahrung hinter uns liegt, gewisse Zauberer es noch immer zustande bringen, den vertrauensvollen Laien zu suggerieren, sie, sie endlich und ganz gewiß, hätten das große Arkanum gefunden. Es wird nie gefunden werden. Der Geist lebt fort nur in Verwandlungen; in seine abgelegten Schlangenhäute läßt er niemals sich zurückzwingen.

Frühere Jahrhunderte haben diesen Wahn nicht gekannt. Wenn an einem Bauwerk aus alter Zeit einzelne Teile erneuert oder hinzugefügt werden mußten, so tat man es stets in der jeweilig üblichen Bauweise. Die Stileinheit wurde dabei geopfert, aber nicht notwendig die künstlerische Harmonie überhaupt. Wir Straßburger wissen darüber Bescheid. Welche Fülle historischen Lebens strömt noch immer, trotz vieler Verluste, unser die Geschichte von acht Jahrhunderten widerspiegelndes Münster aus und was bedeutet

dagegen die kalte archäologische Abstraktion, die man im Kölner Dom hingestellt hat!

Die Künstler des 19. Jahrhunderts blieben indes nicht beim Restaurierungswesen im oben betrachteten Sinn, d. h. der Erneuerung schadhafter und der Ergänzung zerstörter Bauteile, stehen; sie glaubten, ihr neugewonnenes Wohlwollen für die Denkmäler viel umfassender noch betätigen zu sollen, indem sie sie — auch die ganz gesunden, einer Restauration gar nicht bedürftigen Denkmäler — zum mindesten einer gründlichen Stilreinigung und Stilverbesserung unterzogen, in der Weise, daß aus einem gegebenen Gebäude, sagen wir des Mittelalters, alles entfernt ward, was an seine Fortexistenz in späteren Jahrhunderten erinnerte. Sehr seltsam, wie bei diesen Unternehmungen romantische und klassizistische Grundsätze sich vermischten. Durch die Romantik war die Künstlerwelt stofflich für das Mittelalter gewonnen; in ihren formal-ästhetischen Anschauungen blieb sie im Banne ihrer akademisch-klassizistischen Erziehung. Die im 19. Jahrhundert entstandenen neu-mittelalterlichen Bauten sind hinsichtlich der Komposition im großen immer nach klassischem Rezept entworfen und mittelalterlich nur in den Schmuckformen. So sah man auch die alten Denkmäler mit einer zwiespältigen Empfindung an. Die klassizistische Schulregel lautete, eine Hauptbedingung künstlerischer Vollkommenheit sei die Einheit der Erscheinung. Daß die Denkmäler, so wie man sie vorfand, dieser Forderung nicht genügten, war nur zu gewiß: sie hatten nicht unter einer Glasglocke gestanden, sondern im lebendigen Strom der Geschichte; in einer romanisch gebauten Kirche sah man vielleicht spätgotische Chorstühle, Grabmäler der Renaissance, einen barocken Hochaltar, eine Rokokoorgel. Der historisch empfindende Mensch freut sich daran, die Stimme der Vergangenheit in so reicher Polyphonie zu vernehmen; dem korrekten Stilisten ist es ein Ärgernis. So kam es zu der in einem großen Teil des 19. Jahrhunderts mit grausamer Konsequenz durchgeführten Regel, von der ich oben sprach: aus einer mittelalterlichen Kirche muß alles Nachmittelalterliche ausgetilgt werden. In das damit geschaffene Vakuum schob man dann die eigenen blutlosen Stilübungen ein. Dies Treiben ist öde Schul-

meisterei. Man könnte die Künstler, die durch eine unverstandene historische Bildung sich darein verstricken lassen, bemitleiden, wären sie nicht so schädlich. Es ist nicht zu sagen, wieviel gute alte Kunst durch den Purismus verschleudert worden ist. Und schlimmer noch als der Untergang der einzelnen Stücke ist der Verlust an Lebenswärme, an historischer und künstlerischer Gesamtstimmung, an jener Vornehmheit, die nur das Alter hat. Will man heute echte Ensemblewirkungen sehen, so muß man sie schon in entlegenen Dorfkirchen aufsuchen oder in Spanien und einzelnen Teilen Italiens, die durch ihre Armut vor den restaurierenden Pedanten geschützt geblieben sind. Dort lernt man ihren unersetzlichen Wert erkennen. Habe ich noch hinzuzufügen nötig, daß, wie jede Regel, so auch die hieraus folgende, zur Ausführung nach dem Geiste und nicht nach dem Buchstaben da ist? Das konservative Prinzip bedeutet hier nicht Verzicht auf jegliche Wertunterscheidung. Würde z. B. an einem Gebäude aus dem 13. Jahrhundert ein bedeutsamer Teil durch einen banalen Anbau des 18. Jahrhunderts verdeckt, so wäre die Entfernung des letzteren nur gut zu heißen; aber nicht deshalb, weil er aus dem 18. Jahrhundert stammt, sondern weil er auch nach dem Maßstab seiner Entstehungszeit wertlos ist. Jedermann kennt die seltsamen, nicht gotischen sondern gotisierenden, Überreste der ehemaligen Kaufbuden an unserem Münster; sie sind nach 1770 erbaut, noch 1850 in ihre heutige Gestalt gebracht; sie haben keinen Denkmalswert. Ihre Entfernung könnte nur ein Gewinn für das Münster sein.

Restaurationen und Purifikationen haben auch noch das an sich, daß sie Schritte sind, die nie zurückgetan werden können. Dadurch unterscheiden sie sich von den ähnlichen Versuchen an der literarischen Überlieferung. Wenn heute jemand zu einem fragmentarisch überlieferten alten Gedicht die fehlenden Stücke hinzukomponiert, so nötigt er doch niemanden damit, sie zu lesen; jedenfalls wird man das Urteil über das Gedicht nicht von den Ergänzungen abhängig machen. Fügt aber ein Architekt einem unfertig, turmlos auf uns gekommenen Dome die Türme aus eigener Phantasie hinzu, so wird damit auch die Wirkung der echten alten Teile unweigerlich verändert. Eine als irrig sich erweisende Konjektur

in einem alten Text kann man jederzeit wieder ausstreichen; ein verpfuschtes Denkmal bleibt verpfuscht. Restaurationen auf dem Papier sind lehrreich; in die Wirklichkeit übertragen schneiden sie die Debatte für immer ab. Unsere heutigen Künstler sind die ersten, die vor 40 oder 70 Jahren ausgeführten Restaurationen samt und sonders für mangelhaft zu erklären; woher haben sie die Gewißheit, daß nach 40 oder 70 Jahren die ihrigen die Kritik aushalten werden?

* * *

Überschlage ich das für das 19. Jahrhundert vorliegende Resultat, so kann ich denen nicht widersprechen, die behaupten, der durch übereifrige Liebe mit dem Restaurationswesen angerichtete Schaden sei für die Denkmäler größer, als er je durch einfaches Gehenlassen hätte werden können. Es ist nicht anders: die Ärzte sind gefährlicher geworden als die Krankheit selbst; sie haben

»mit ihren höllischen Latwergen
In unsern Tälern, unsern Bergen
Weit schlimmer als die Pest getobt«.

An der Sache ist nichts zu beschönigen, gegen die Personen wird man deshalb nicht hart im Urteil sein. Jene Denkmälerärzte handelten gerade ebenso in gutem Glauben, wie Fausts Vater, der dunkle Ehrenmann. Wenn nach der Schuld gefragt werden soll, so wird man finden, daß sie sich auf sehr viele und verschiedenartige Faktoren verteilt hat. Möchte man endlich einsehen, daß es gar nicht anders kommen konnte, als es gekommen ist. Deshalb nicht anders konnte, weil die öffentliche Meinung, in Unklarheit über das wahre Wesen des Denkmals, dem Irrtum verfiel, es handle sich hier um eine Aufgabe für Künstler, während sie doch wesentlich im Bereich des historisch-kritischen Denkens liegt. Heißt Denkmalpflege soviel als Denkmalverschönerung — wie es tatsächlich lange die Meinung war — dann ist ohne Zweifel der Künstler der rechte Mann für sie; legt man aber den Schwerpunkt der Aufgabe in die Erhaltung, dann hat der Künstler nur mitzusprechen, insofern er einerseits Techniker, anderseits Stilkenner, d. h. Archäo-

loge ist — seine Künstlerschaft hat zu schweigen. Muß man Dichter sein, um die Schätze alter Literatur zu hüten? Das Verhältnis des Künstlers zu den Denkmälern ist kein anderes. Ist derselbe ein klarblickender, gewissenhafter Denkmalpfleger — auch unter Künstlern hat es immer solche gegeben — so kommt dabei eine zweite Begabung und Geistesrichtung an den Tag, die mit der künstlerischen an sich nichts zu tun hat, ja von ihr hart bedrängt wird. Der Künstler — wenn er wirklich einer ist — braucht die Freiheit wie der Fisch das Wasser; wie könnte er durch eine Aufgabe geehrt sein, die als erstes die Hingabe seiner Freiheit verlangt? Wenn Restauratoren, die Erfolg haben wollen, durch ihre Anhänger ihre »Genialität« sich bescheinigen lassen, so kann ich nur sagen: Gott bewahre die Denkmäler vor genialen Restauratoren! Offenbar besteht zwischen der Aufgabe der Denkmälererhaltung und der natürlichen Anlage des Künstlers eine nie ganz zu hebende Spannung. Mag in der heutigen Architektengeneration das archäologische Wissen sich gegen früher sehr vervollkommnet haben dank der ausgezeichneten Vorbildung auf den technischen Hochschulen; mögen es einzelne zu einer ganz erstaunlichen Detailkenntnis in diesem oder jenem historischen Stile gebracht haben: trotzdem wird sich niemals ein künstlerischer Kopf in einen historischen Kopf verwandeln oder gar diese Wandlung beliebig von Tag zu Tag wiederholen hin und her.

Dies sei genug, um verständlich zu machen, daß der alles durchsäuernde historische Geist des 19. Jahrhunderts, als er die Künstler ergriff und zu den Denkmälern hintrieb, doch auf sie ganz anders wirken mußte, als auf die Gelehrten, die ihn gerufen hatten. Es handelt sich um eine grundsätzliche, nie zu überbrückende Verschiedenheit in der Auffassung vom Wesen des Denkmals. Dem Künstler ist es immer Künstlerwerk, dem Historiker ein Produkt aus Kunst und Geschichte; und der Historiker fordert auch für diese umschaffenden Kräfte Achtung als für eine Wirklichkeit.

Aus der Betrachtung des bisherigen Ganges der Dinge ziehe ich den Schluß: Das Gebot »konservieren, nicht restaurieren« auszuführen ist der Beruf nicht sowohl von Künstlern, als von künst-

lerisch und technisch gebildeten oder von Künstlern und Technikern unterstützten Archäologen. Das zwanzigste Jahrhundert wird die vom neunzehnten begangenen Fehler nicht wieder gut machen können, aber es wird sie nicht wiederholen. Unter den Künstlern selbst beginnen sich die Anschauungen zu klären; einzelne erschreckende Rückfälle in romantische Willkür auch noch in neuester Zeit sollen mich nicht abhalten, dies anzuerkennen. Was die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts zu ihren Irrgängen verleitet hat, war ein Hinüberwirken anormaler Zustände in der schaffenden Kunst, die nicht ewig dauern können. Wir kommen der letzten Ursache auf die Spur, wenn wir von der Wahrnehmung ausgehen, daß die verschiedenen Kunstgattungen in sehr verschiedenem Grade vom Übel betroffen gewesen sind. Museen der Malerei und Plastik werden längst nicht mehr von Malern und Bildhauern verwaltet, sondern von Kunsthistorikern mit technischen Hilfsarbeitern; daß Maler von Rang sich mit Bilderrestauration abgeben, kommt nicht vor; einer beschädigten Statue den fehlenden Arm oder Kopf hinzuzudichten ist heute verpönt, — es wäre denn an einem Abguß, aber nie am Original. Woher nun das völlig andere Verhalten der Architekten? Die Antwort gibt die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Es begann mit völliger Erschöpfung der originalen Stilkraft. Maler und Bildhauer sind dann nach und nach zu einer relativ eigenartigen Ausdrucksweise vorgedrungen. Die Architektur konnte die Offenbarungen, die ihr der historische Geist des Jahrhunderts darbrachte, nicht ertragen, als Ganzes bietet sie, soviel hochbegabte und edelgesinnte Meister es auch gegeben hat, ein Bild der Anarchie. Sie war unfrei und willkürlich zugleich. Sie kannte alle je gesprochenen toten Sprachen der Kunst und bediente sich nach Wunsch abwechselnd einer jeden; nur eine eigene Sprache hatte sie nicht. Von hier aus erklärt sich alles; sowohl was gefehlt worden ist, als von woher die Besserung kommen muß. Von dem Augenblick ab, wo wir wieder eine klare und einheitliche baukünstlerische Überzeugung haben werden — von diesem Augenblick ab wird der vom Hauptstrom der schaffenden Kunst verirrte Nebenarm, der unter dem Namen der Wiederherstellung unsere alten Denkmäler bedroht, in sein natürliches Bett zurückkehren.

Eine echte, gesunde, moderne, deutsche Baukunst — werden wir ihre Geburt noch erleben? Ich glaube, wir kennen alle einen, der sie am heißesten herbeiwünscht: unsern Kaiser. Möge dem Kaiser auch in dieser Sache der Glaube an die Zukunft Deutschlands stark bleiben. Ohne Glaube gelingt kein Werk.

Gott segne den Kaiser auf allen seinen Wegen!

DENKMALPFLEGE UND MUSEEN

1911

Referat auf dem Tage für Denkmalpflege und Heimatschutz in Salzburg 1911

Denkmalpflege und Museen sind geborene Bundesgenossen. Es scheint das eine selbstverständliche, kaum noch zu weiterer Überlegung auffordernde Wahrheit zu sein. Aber auch unter guten Bundesgenossen ist es erlaubt, das gegenseitige Verhältnis von Zeit zu Zeit einmal einer Prüfung zu unterziehen, ob es tatsächlich ganz das leiste, was es der Idee nach leisten soll.

Wollen wir uns von vornherein darüber klar sein: die Genossen sind von Natur recht ungleich beschaffen. Die Denkmalpflege, das jüngste Glied der unter dem allgemeinen Namen Kunstpflege zusammengefaßten Bestrebungen, geht von einem einfachen Grundgedanken aus und verfolgt ein einseitliches Ziel; in den modernen Museen setzt ein sehr altes Sammelwesen sich fort, Traditionen und Motive allerverschiedenster Art treffen in ihnen zusammen. Die Denkmalpflege verteidigt, das Sammelwesen greift aus. Die Denkmalpflege sieht das einzelne Kunstwerk als untrennbaren Teil eines historisch gewordenen Kulturorganismus an und um dessentwillen, nicht zuerst wegen eines erwarteten ästhetischen Gewinnes, schützt und pflegt sie es; das Sammelwesen hat es mit entwurzelten Gewächsen zu tun, mit Gliedern, die von ihren Körpern getrennt und nach Gutdünken in neue Verbindungen gebracht werden; es will gewinnen, besitzen und genießen; es macht das Kunstwerk zur Ware, zur Beute. Die ersten Sammler fremder und alter Kunst, von denen wir Näheres wissen, waren die selbst Kunst nicht produzierenden Römer, und wir wissen auch, wie sie dabei zu Werke gingen. Rom wurde reich durch Plünderung der Provinzen. Sagen wir anstatt Plünderung Ausnutzung materieller Überlegenheit, so müssen wir bekennen, daß die römischen Methoden bis auf den heutigen Tag nicht ausgestorben sind.

Da hat nun das 19. Jahrhundert zum erstenmal den ihm für immer zum Ruhm gereichenden Versuch gemacht, mit dem alten, rein privatrechtlichen und individualistischen System zu brechen. Es hat zum erstenmal den Gedanken auf den Schild gehoben: K u n s t s a m m l u n g e n h a b e n e i n e m ö f f e n t l i c h e n I n t e r e s s e z u d i e n e n. Soll denn diese Ungleichheit ewig bestehen bleiben, die nur durch Nebeneigenschaften hervorgerufene

Ungleichheit zwischen den Werken der Dicht- und Tonkunst auf der einen, der Bildkunst auf der anderen Seite? J e n e gehören, sobald ihr Schöpfer sie von sich entlassen hat, niemanden mehr und darum allen; d i e s e bleiben eingesperrt in dem Käfig des privaten Besitzrechtes, und der Besitzer darf mit ihnen tun und lassen, was er will, bis zu den äußersten und absurdesten Konsequenzen. An einem Bildwerk ist doch nicht anders als an einem Dicht- und Tonwerk das Wesentliche die künstlerische Idee und nicht deren körperliches Gefäß. Kann eine höher entwickelte Kultur es dulden, daß Ideen nach privatem Besitzrecht behandelt werden? Gibt es noch andere als bloß technisch-materielle Gründe dafür, daß ein Gemälde Dürers nicht ebenso unbeschränkt der ganzen Nation gehört, wie ein Gedicht Goethes, eine Melodie Mozarts? Und ist nicht alte, einem abgeschlossenen Lebensprozeß angehörende Kunst überhaupt etwas anderes als heute entstehende, ihr historisches Existenzrecht erst sich suchende Kunst? Vielleicht kommen wir in Zukunft noch dahin, für alle alte Kunst einen Verjährungstermin des Privateigentumes anzunehmen, nach dessen Ablauf sie in Gemeinbesitz übergeht. Das wäre ohne Frage das logische Endziel . . . Aber niemand braucht sich zu fürchten: Der Weltenlauf ist nicht immer logisch; dagegen ist überall dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Jedenfalls sind wir von jenem Endziel, ob wir nun es fürchten oder wünschen mögen, reichlich weit entfernt. Indes auch ohne Radikalismus bleibt uns ein hinlänglich großes Feld, um den Grundsatz des öffentlichen Interesses tiefer durchzudenken und kräftiger zur Tat zu machen. Hier ist es, wo der Gedanke der Denkmalpflege mit dem Museumswesen zusammentrifft.

Wenn der Begriff des öffentlichen Interesses damit schon erschöpft wäre, daß die Museen jedermann zu bequemer Benutzung offen stehen sollen, dann in der Tat wären wir schon am Ziele. Ein öffentliches Interesse besteht vor allem auch an dem, w a s gesammelt und w i e gesammelt wird. Hier, wo die theoretisch angenommene Bundesgenossenschaft sich in der Praxis zu bewähren hätte, kann die Denkmalpflege zurzeit nicht sagen: bei den Museen ist alles gut. Den Grund dafür sehe ich vornehmlich

in zwei Hindernissen: Das eine ist das fortdauernde, heute mehr als je betriebsame private Sammelwesen und der von diesem unzertrennliche Kunsthandel. Das andere sind unter den öffentlichen Museen die mit internationalem Programm. In beiden Formen hat das Sammelwesen — ich bin der letzte, es zu verkennen — der Denkmalpflege gelegentlich wichtige Dienste geleistet, aber ohne es bewußt zu bezwecken; im Prinzip stehen sie außerhalb der Denkmalpflege, sind oft ihre direkten Widersacher. Sie schützen nicht, was doch der Denkmalpflege oberstes Gesetz ist, den historischen Besitzstand, das historische Milieu, sondern sie leben von dessen Unterhöhlung und Zertrümmerung; sonst würden sie ja überhaupt nicht weiterwachsen können. Ihr bloßes Dasein schon wirkt wie der Magnetberg der Sage. Seien wir ehrlich! Was heißt denn das, wenn wir mit Pathos für unser eigenes Land Denkmal- und Heimatschutz proklamieren und in gleichem Atem unsere Sammler loben, die in den Besitzstand fremder Völker einbrechen und diesen das antun, was wir für uns verwünschen? Inkonsequenz ist doch wohl nur ein schwacher Name dafür. Und notwendig hat sie ihre Folgen. Jeder von Ihnen kennt den wilden Konkurrenzkampf im internationalen Kauf- und Sammelwesen, durch den das Kunsterbe der Jahrhunderte immer schneller aus seinem natürlichen Rahmen hinausgedrängt, atomisiert und durcheinander gewürfelt wird. Ja, wir dürfen uns über ein Ereignis, wie neulich den Raub der Mona Lisa, gar nicht wundern. Es mußte unvermeidlich etwas derart kommen. Wir kennen es aus der politischen Geschichte, daß in Zeiten heftig aufgestachelter politischer Leidenschaften plötzlich irgendwo eine Untat, ein Mord herausspringt. Ebenso ist es hier. Wenn die Verehrung für das Edelste, weil im gemeinen Sinn Unnützeste im menschlichen Schaffen, die Verehrung für die Kunst umschlägt in überhitzte Besitzgier, dann treten Entartungserscheinungen in allen möglichen Formen auf. Die alltäglichen kleinen Händlertricks und der Monalisenraub sind nur Stufen einer und derselben Leiter. Ob die Entfernung eines Kunstwerks durch Raub oder durch Kauf vollzogen wird, ist schließlich nur eine juristische Unterscheidung; für die nationale Denkmalpflege ist es einerlei, Verlust ist

Verlust. Wir in Deutschland fühlten uns dem Ausland gegenüber lange Zeit in leidlicher Sicherheit; aber doch nur deshalb, weil deutsche Kunst im Auslande gering geschätzt und darum wenig begehrt wurde. Wenn jetzt der Spieß gelegentlich umgekehrt wird, so dürfen wir uns nicht wundern. Und handelt es sich dabei nur um das Ausland? Sind wir ganz sicher, daß nicht die deutschen Landschaften einander behandeln, als wären sie Ausland?

Ja, es ist nicht anders: bei der engen Verzahnung des Lebens der europäischen Kulturvölker können die Wohltaten des Denkmalschutzes niemals einseitig genossen werden. Es ist nicht möglich, zu Hause denkmalpflegerisch tugendhaft zu bleiben, wenn man draußen mit Glück und Behagen dagegen sündigt. Der jeweilig lebenden Kunst das Ausland verbieten zu wollen, wäre ein Unding. Etwas gänzlich anderes ist es aber mit der alten Kunst. Ihre Werke sind nicht mehr Kunstwerke allein, sondern Denkmäler! Ein Volk, das diese nicht zu hüten vermag, das den kristallenen Niederschlag aus dem besten Seelenleben seiner Vorfahren dem Meistbietenden feilhält — ein solches Volk erniedrigt und verstümmelt sich selbst. Ist es anständig, ein anderes Volk dazu zu verführen? Völker mit einer in der Vergangenheit überquellend reichen Kunst, wie etwa die Italiener oder Niederländer, können ja einen leichten Aderlaß, ohne es sehr zu merken, vertragen. Heute aber hat die Jagd nach fremdem Kunstgut einen Umfang angenommen, der schlechthin kulturfeindlich zu werden droht. Es ist höchste Zeit, daß der historische Kunstbesitz Europas zur Ruhe gelangt. Dies Interesse ist ein so überragendes, daß wir auch von unseren öffentlichen Museen, und gerade von ihnen zuerst, Resignation verlangen müssen. Sonst kommen wir aus dem *circulus vitiosus* niemals heraus.

Es ist aber noch ein anderer, im feinsten Wesen der Kunst selbst wurzelnder Grund vorhanden, weshalb ich glauben muß, daß für die Museen — wenigstens soweit es die internationale Kunst betrifft — die hohe Zeit vorüber ist. Sie leisteten ihr Bestes damals, als uns Europa noch groß erschien, als das Reisen noch schwierig und selten war. Heute gilt es als eine Wahrheit, der

niemand mehr sich entzieht: »Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.« Das ist der Schlüssel zu aller Kunsterkenntnis für und für. Museen sind Herbarien. Herbarien sind nützlich; aber man läßt sie liegen, wenn man die lebenden Pflanzen sehen kann mitsamt ihren Nachbarn, ihrer Wurzelerde, ihrer Atmosphäre. Das natürliche Verhältnis ist doch nicht dieses, daß wir die Denkmäler zu uns her, sondern daß wir uns zu ihnen hin bewegen. In diesem Sinne haben die Museen — ich spreche immer von denen mit internationalem Programm — ihre stärksten Antagonisten in den Eisenbahnen gefunden —, und wir werden diesen nicht gram sein deshalb.

Die Museen sind ebensowohl Folge als Ursache eines schweren Übels: der Zerreißung des Bandes zwischen mobiler und monumentaler Kunst. Die Folge ist, daß die große Masse von der Bedeutung dieses Bandes nichts mehr weiß. Man will von alter Kunst wohl Kenntnis nehmen, aber man will es sich damit bequem machen. Einige Stunden im Museum zuzubringen, ist sehr viel bequemer, als monumentale Kunst aufzusuchen. Man hat in wenigen Stunden eine Menge von Dingen gesehen — hat man auch ihren künstlerischen Sinn verstanden? Das Publikum kennt ja auch die Gegenwartskunst fast nur aus der barbarischen Institution der Ausstellungen; es findet es ganz natürlich, auch alte Kunst in eben dieser Form zu sehen. Ja, es sieht es als das ehrenvollste Glück für ein altes Kunstwerk an, wenn es den Lauf seiner Schicksale im Hafen eines Museums endet. Vielleicht reicht diese Meinung weiter nach oben, als wir uns eingestehen wollen.

Was bedeutet denn für ein Kunstwerk die Aufnahme ins Museum? Zunächst eine sehr gute materielle Bewahrung und Pflege. Ist aber damit schon alles gerettet, was seinen Wert ausmacht? Ein Kunstwerk ist nur technisch eine in sich abgeschlossene Vollexistenz, geistig hängt es mit hundert Fäden mit der Umwelt, in der und für die es einst geschaffen war, zusammen; diese — kann man nicht mit verpflanzen. Wären Kunstwerke nur zum Studium der Kenner da, so böte ihre Aufbewahrung in Museen allerdings überwiegende Vorteile; wir können sie dort meist in besserer Beleuchtung, schärfer, deutlicher als am ursprüng-

lichen Ort betrachten, aber wir sehen sie deshalb nicht richtiger; meist schon nicht mit unserem physischen Auge richtiger, nie mit unserem geistigen; denn es fehlen alle Erreger der so notwendigen Phantasieassoziationen, es fehlen die unwägbaren Verbindungswerte. Nur wenige Werke von allerstärkster individueller Potenz behalten wohl überall etwas Zwingendes; eine Sixtinische Madonna macht, wo sie auch sei, ihre Umgebung vergessen. Aber von wievielen Kunstwerken kann man das sagen? Wenn z. B. aus einem schwäbischen Kloster ein Grabstein in ein norddeutsches Museum geschleppt würde, ein Grabstein, dessen absoluter Kunstwert nur mäßig ist, der aber durch die mit ihm verbundenen örtlichen Erinnerungen voll Lebens noch ist — was bleibt von ihm übrig? Ich brauche in dieser Versammlung den Gedanken nicht weiter auszuführen, denn ich bin sicher, ohne Widerspruch zu bleiben, wenn ich sage: jede Ortsentfremdung eines Kunstwerks bedeutet einen Wertverlust. Dieselbe wird je nach der Art des Werkes dem Grade nach sehr verschieden sein; aber e t w a s Wertverlust ist immer da. Und oft genug heißt es ganz einfach:

»Zum Teufel ist der Spiritus,
Das Phlegma ist geblieben.«

Meine Herren! Die hinter uns liegenden zwölf Tage für Denkmalpflege haben ein deutliches Zeugnis dafür abgelegt, daß in unseren Anschauungen über das Verhältnis der jeweiligen Gegenwart zur künstlerischen Hinterlassenschaft der Vergangenheit ein tiefgründiger Wandel sich vollzogen hat. Wir messen den Wert eines alten Kunstwerkes nicht mehr allein nach der Höhe des Vergnügens, das uns aus ihm quillt; wir haben erkannt, daß es außer seinen ästhetischen und außer seinen antiquarischen Eigenschaften noch andere besitzt; wir fassen sie in das Wort D e n k m a l zusammen. Ein einfacher Satz, der aber sehr weitgehende Konsequenzen hat. Wie stehen unsere Museen dazu? Sie leben noch sehr im Bann der alten Anschauung, die großen, führenden, bewunderten am meisten. Sie betrachten noch immer das ganze Reich der alten Kunst als ein freies Gut, das jedesmal dem gehört, der den Verstand und die Energie hat, es in Besitz zu nehmen. Und das Publikum lebt noch immer in der Vorstellung, das Ideal

sei: möglichst viele, gefüllte und glänzende Museen. Nichts ist bezeichnender, als daß immer in gleichem Atem gesagt wird: »Museen und Theater.« Hier bleibt noch eine ganz große Aufklärungsarbeit zu tun. In bezug auf die monumentale Kunst haben ja auch schon die weiteren Kreise einigermaßen begriffen, worauf es ankommt; in bezug auf die mobile ist ihr Gewissen noch nicht erwacht, und ich kann nicht anders sagen, die Museen sind mit daran schuld. Das Publikum muß es einsehen lernen, daß man diese durch den fürstlichen Sammeleifer des 17. und 18. Jahrhunderts geschaffenen Schatzkammern sehr wohl über alles kostbar halten kann und doch zugleich anerkennen, daß die Grundsätze, aus denen sie hervorgingen, nicht mehr die unserigen sein dürfen. Mit ihrem Glanze zu wetteifern, ist in jedem Sinn ein falscher Ehrgeiz. Wir haben sie als abgeschlossene Bildungen anzusehen.

Soll unser Museumswesen eine neue Entwicklung erleben, so wird der fundamentale Satz dafür zu lauten haben: Museen sind nicht Selbstzweck, Museen sind Glieder in dem allgemeinen System der Denkmalpflege. Sie werden damit alles Zufällige und Willkürliche von sich abtun. Es wird nicht mehr das Museum zuerst da sein und dann in aller Welt umher gespürt werden, was man Kostbares und Merkwürdiges hineinbringen könne. Museen werden nicht mehr gemacht werden, sie werden entstehen; entstehen, wenn ein Inhalt da ist, der nach ihrem Schutze verlangt. Den naturgemäß gegebenen Inhalt bringt die örtliche und landschaftliche Kunstgeschichte. Die mobile Kunst muß so nahe als möglich bei der monumentalen, unter deren Dach sie einmal geboren war, erhalten bleiben. Unsere Kirchen und Rathäuser sind zu einem großen Teil entleert, purifiziert, aber man soll doch nur ein Haus weitergehen müssen, um wiederzufinden, was sie einst schmückte und belebte. Ein Museum soll Individualität besitzen, und zwar diejenige seines Ortes. Die deutsche Kunstgeschichte ist durchaus partikularistisch verlaufen. Also werden auch die deutschen Kunstmuseen partikularistisch sein müssen. Wir hatten nie und haben auch heute nicht eine Kulturhauptstadt, ein Paris. Das Leben der Gegen-

wart bringt schon in Genüge nivellierende Tendenzen mit sich; mindestens das historische Bild der Mannigfaltigkeit, die einst unser Leben eigentümlich und reich machte, wollen wir uns unverrückt und unzerstückt bewahren.

Meine Herren! Ein Redner am zweiten Tage einer Versammlung tut gut daran, kurz zu sein. Ich habe mein Thema nur aphoristisch behandeln können. Doch hoffe ich, daß der innere Zusammenhang meiner Gedanken Ihnen nicht entgangen sein wird. So darf ich denn, ohne sie noch weiter vorzubereiten, meine These hinstellen. Sie kann nur lauten: was wir jetzt am meisten brauchen, ist Stärkung der Landes- und Provinzialmuseen.

Einschalten und schnell miterledigen möchte ich, daß natürlich die großen Kommunalmuseen hier mitbegriffen sind. Dagegen die ganz kleinen, gleichviel ob in kirchlicher oder weltlicher Hand, bieten uns keine genügenden Garantien. Auf sachkundige Leitung kann bei ihnen nur sehr ausnahmsweise gerechnet werden, auch die äußere Sicherheit läßt oft zu wünschen übrig; ja, es sind bis in die neueste Zeit Beispiele bekannt, daß sie durch Anerbietungen nicht bloß des Kunsthandels sondern auch direkt der großen Museen in Versuchung geführt wurden. Man muß sie, da sie nun einmal da sind, unter eine liebevolle, aber strenge Kuratel stellen, am besten seitens der Provinzialmuseen. Diese, die Provinzialmuseen, sind ja direkt im denkmalpflegerischen Gedanken gegründet worden. Bis jetzt, wir müssen es leider sagen, sind sie etwas blasse Schattengewächse geblieben. Das Publikum, durch den Glanz der großen hauptstädtischen Universalmuseen irregeführt, weiß nicht recht, worin ihr besonderer Wert liegt. Auch sie selbst sind sich manchmal untreu geworden, indem sie von den Hauptstadtmuseen allerlei Abfälle minderwertiger internationaler Kunst aufgenommen haben. Sie sollten sich von dieser schädlichen Bereicherung schleunigst befreien und nichts sein wollen, als was ihr Name sagt, Landes- und Provinzialmuseen, in strenger Begrenzung aber auch mit voller Energie. Selbstverständlich bedürfen sie dazu finanzieller Stärkung. Und ebenso notwendig wäre ein gewissenhaft durchgeführtes Kartell der Museen unter

sich. Mit diesen beiden Mitteln muß es gelingen, den Kunsthandel in seinen schädlichen Wirkungen zu paralysieren, in seinen guten zu heben. Denn daß es auch gute gibt, erkenne ich selbstverständlich an.

Es geht ein seltsam buntes Spiel zwischen Denkmalpflege, Sammelwesen und Kunsthandel hin und her; manchmal sieht es aus, als habe die hohe Politik zum Muster gedient. Ich nannte am Anfang meiner Rede Denkmalpflege und Museen natürliche Bundesgenossen; nur so lange, als dies Verhältnis richtig balanciert bleibt, kann man den Dritten als unschädlichen, selbst nützlichen Gesellschafter gelten lassen. Es ist ja ein unvermeidliches Schicksal nicht nur, daß die monumentale alte Kunst allmählich zerbröckelt, sondern auch daß die mobile aus ihren historischen Verbänden gelöst wird. Aber wehe dem, der diesen Prozeß willkürlich beschleunigt!

ZUM GEDÄCHTNIS

1909/1913

Am Grabe Heinrichs Freiherrn v. Geymüller

den 21. Dezember 1909

Ich habe den Freund, von dem wir nun Abschied nehmen, zum letztenmal gesehen an jenem leuchtenden Maientage, an dem wir seinen 70. Geburtstag feierten. Die Antithese ist zu schmerzlich! Lassen Sie uns den Blick zu dem hinwenden, was dauert.

Gemeinsame Interessen des Faches führten mich zum erstenmal mit Heinrich v. Geymüller zusammen. Schon in dieser ersten Stunde wußte ich, daß ich noch einen anderen Gewinn als den gesuchten, einen sehr großen, davongetragen hatte: ich hatte einen edlen Menschen kennen gelernt.

Wie mir, so ist es allen den vielen gegangen, deren Gedanken aus der weiten Welt in diesem Augenblick hier zusammentreffen: aus Fachgenossen wurden Freunde. Heinrich v. Geymüller gekannt zu haben, rechne ich zu den Glücksfällen meines Lebens. Ich suche nach einem Gleichnis: wie wenn man in der Konstruktion einer modernen Maschinenhalle plötzlich ein edles Bramantesches Profil auftauchen sähe, so ist er mir in dieser Zeit erschienen. Sein Lebenswerk als Forscher und Schriftsteller zu schildern, wäre der gegebene Ort die Sitzung einer Akademie, nicht hier. In der großen Organisation der wissenschaftlichen Arbeit, die wir uns eingerichtet haben, verschwindet so leicht der einzelne hinter seinem Werk. Heinrich v. Geymüllers Werke waren Früchte an einem Baum, der auch an sich, als Baum, schön war; einem Baum, den man nicht klassifizieren konnte, weil er nur in diesem einen Exemplar vorkam. Ein merkwürdiger Reichtum lag in seiner Persönlichkeit, ein eigener poetischer Schimmer umfloß ihn. Das kam daher: drei Wesen, die wir sonst nur getrennt zu sehen gewohnt sind, hatten in ihm sich zu einer kostbaren Einheit verschmolzen: der Edelmann, der Künstler, der Gelehrte. Den meisten, die Erfahrung lehrt es, gereicht eine solche Mehrseitigkeit der Begabung und Lebensführung nicht zum Heil; bei starken Charaktern entstehen schwere innere Konflikte, bei schwachen Zersplitterung und Verflachung. Bei Heinrich v. Geymüller war alles in Harmonie. Dies habe ich an ihm am meisten bewundert, und ich weiß, es war nicht nur Gabe

eines glücklichen Temperaments, sondern sein persönlichstes, erworbenes Verdienst. Seine Beschäftigung mit der alten Kunst bedeutete nicht die Ergötzlichkeit eines ästhetisch angelegten Menschen, sondern war erfüllt von ganzem Ernst, ich darf es wohl sagen: von heiligem Ernst. Denn jene heitere glänzende Dreiheit, von der ich sprach — des Edelmannes, des Künstlers und des Gelehrten — sie ruhte auf dem Grunde eines tief religiös gestimmten Idealismus. Kunst war ihm eine der Offenbarungen Gottes.

So glaube ich ihn verstanden zu haben, und aus dieser hohen Auffassung seiner Lebensaufgabe deute ich mir die tiefe Bescheidenheit, mit der er von seinen Leistungen dachte. Oft habe ich mich versucht gefühlt, dieser Bescheidenheit als einer Selbstverkennung zu widersprechen. Aber sie nötigte mir so große Achtung ab, daß ich schwieg. Und diese selbe Achtung verbietet es mir, ihn hier laut zu preisen. Uns bedaure ich, daß er nicht alle seine Arbeitspläne hat zu Ende führen können; nur uns, nicht ihn. Was für ihn selbst der Ertrag seiner Lebensarbeit gewesen ist, das war kein Stückwerk. Denn sein schönstes Werk war er selbst. Wir nehmen Abschied von einem Vollendeten.

Viktor Hehn.

Zum hundertsten Geburtstag, 8. Oktober 1913.

Viktor Hehn gehört als Schriftsteller der deutschen Literatur, als Gelehrter der Welt. Von Geburt aber war er Livländer. Wir haben ein Recht, mit Freude und Stolz ihn den Unsrigen zu nennen. Denn dieser sein Geburtsstand ist bei ihm kein indifferenter Nebenumstand. Daß hinter dem Schriftsteller und Gelehrten Hehn eine ausgeprägte Persönlichkeit steht und daß wesentlich auf dieser die Tiefe und Dauer der von seinen Büchern ausgehenden Wirkungen beruht, ist längst bemerkt worden. Aber nur wir, seine Landsleute, vermögen herauszufühlen, wieviel bedingtes, und zwar baltisch bedingtes, in seinem Wesen war. Er hat sich als junger Mensch heftig aus unserem Lande weggesehnt, er hat wirklich auch nur den kürzeren Teil seines Lebens in ihm verbracht und wissenschaftlich mit den Heimatproblemen nur vorübergehend sich beschäftigt: und doch kann man sagen, bis in die Wahl seiner wissenschaftlichen Lieblingsthemata, wie in seinem ganzen Urteil über Welt und Menschen blieb dieser wurzelechte Sohn seiner Heimat zeitlebens von dem unzerstörbaren Etwas abhängig, das dieselbe ihm in Saft und Blut mitgegeben hatte.

Die baltischen Deutschen, die in das alte Mutterland zurückwandern, sind regelmäßig erstaunt durch die Beobachtung, wie wenig man dort für die baltische Art in ihrer Besonderheit ein Verständnis hat. Auch Hehn hat dies an sich erfahren. Als er nach Quittierung seines Petersburger Amtes als Oberbibliothekar der kaiserlichen Bibliothek nach Berlin übersiedelte (1873), erfüllte sich ihm ein Lebenswunsch. Aber er wurde dessen nie ganz froh. Berlin, wo er noch 17 Jahre gelebt hat und wo man ihm mit auszeichnendster Liebenswürdigkeit entgegengekommen war, wurde ihm keine zweite Heimat. Diese Erscheinung, durch die ja viele von uns zu schmerzlicher Enttäuschung geführt worden sind, hat nach beiden Seiten ihren guten Grund. Wir Deutschlivländer, obschon unsere Geschichte schon länger als 700 Jahre währt, sind immerdar im Zustande des Kolonistentums verblieben; das einst so kolonialstarke deutsche Volk aber wurde jahrhundertelang in

binnenländische Enge zusammengepreßt. Das ist der Grund, weshalb der heutige Durchschnittsdeutsche (»Reichsdeutsche«) sich in die seelische Konstitution nicht hineinzufühlen vermag, die entstehen muß, wo ein abgesplitterter und im Stich gelassener Bruchteil seines Volkes säkular im Zusammenleben oder Kampf mit fremden Nationalitäten sich auf eigene Hand zu behaupten hat. Wenn es den heutigen Deutschen gelingen wird, was sie wollen, wieder Kolonien auszusenden, dann werden sie auch uns, unsere Geschichte und was dieselbe aus uns gemacht hat, mit anderen, besser verstehenden Augen ansehen; aber allerdings wird es dann zu spät sein.

Kehre ich von dieser erläuternden Einschaltung zu Viktor Hehn zurück, so erkenne ich in ihm den in der Kolonie Geborenen zuerst an seinem allzeit regen Interesse und seinem geschärften Blick für Fragen der Rassenpsychologie. Schon aus dem, was er selbst in den Druck gegeben hat, besonders aus seinen glänzenden (anonymen) Beiträgen zur »Baltischen Monatsschrift«, geht dies hervor; noch umfassender aus den Fragmenten seines Nachlasses. Sympathie und Antipathie spielen dabei eine große Rolle. Immer aber reagiert sein angeborenes Naturell gegen das Fremde mit unendlich feiner Sensibilität. Slawen, Franzosen, Juden haben an ihm einen oft einseitigen, niemals willkürlichen Kritiker, die Italiener einen innigst verstehenden gefunden. Ob Scharfblick der Abneigung, ob Scharfblick der Liebe — immer ist es ein Scharfblick, der bewunderungswürdig von der Oberfläche zur Tiefe hinführt.

Als geborener Kolonist ist Hehn sodann geborener Aristokrat. Und zwar mehr mit ästhetischer als mit politischer Färbung. Seine wechselnde Stellungnahme zu den vorhandenen Parteien — in seiner Jugend war er liberal, in seinem Alter konservativ — bedeutet deshalb keine innere Veränderung. »Was Bismarck betrifft, so bekenne ich in meiner Einfalt, daß mitten in der demokratischen Plattheit und Seichtigkeit, von der man millionenfach in Wort und Schrift und Tat umwimmelt wird, dieser einzige Mann mein Trost und meine Erbauung ist«, so heißt es in einem Brief aus dem Ende der 80er Jahre. Trotzdem hat Hehn, das ist bezeichnend für seine

Zurückhaltung, niemals den Versuch gemacht, — was er durch seine Berliner Verbindungen leicht hätte erreichen können, — mit Bismarck in persönliche Berührung zu treten. Als ich die einige Zeit nach seinem Tode von einem Freund veröffentlichte Briefreihe dem alten Kanzler nach Friedrichsruh schickte, antwortete mir dieser, Hehns Urteil über ihn sei ihm eine wertvolle Genugtuung, da er ihn aus seinen Schriften schon seit längerer Zeit schätzen gelernt habe.

Aus Hehns Kolonistentum erklärt sich weiter die Einsamkeit seines Lebensweges als Gelehrter wie aus seiner aristokratischen Grundstimmung seine spröde Zurückhaltung vom literarischen Markt. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts haben baltische Gelehrte in beträchtlicher Zahl eine Tätigkeit in Deutschland gefunden. Zu Hehns Zeiten wurde daran noch nicht gedacht. Die wenigen, die es in ihrer Jugend versuchten, wie Karl Ernst v. Baer und Graf Alexander Keyserling, sind doch bald in die Heimat zurückgekehrt. Das natürliche Arbeitsfeld für uns Kolonisten erschien damals die Verwaltung des eigenen Landes und für den Überschuß unserer Kräfte das weite Reich des Ostens, wo wir vom Diplomaten, General und Akademiker bis zum Apotheker, Gutsverwalter und Hauslehrer immer ein gesuchter Kulturdünger waren. Diese Generation war reich an Talenten und es blieben nach allen Ansprüchen durch das praktische Leben noch viele übrig, die durch Interesse und Anlage zu idealem Schaffen berufen schienen; aber nur die wenigsten damals haben es zu rechter Entfaltung ihrer Kräfte gebracht. Dies Schicksal sah auch Hehn vor sich. Seine Jugendbriefe sind wahre Angstrufe. Die Sehnsucht nach dem Westen und Süden im Herzen, sah er sich von der Woge, die ihn umfangen hielt, immer wieder nach dem Osten getrieben, als Hauslehrer nach Wilna, als politischer Verbannter nach Tula, endlich in ehrenvoller Stellung als kaiserlicher Bibliothekar nach St. Petersburg. Die erduldeten Leiden hatten die Sprungfedern seiner zarten Seele nicht gebrochen, aber sicher an manchen Punkten geschwächt. Still und ehrgeizlos saß er unter seinen Bücherschätzen und baute an seiner Gedankenwelt. Nach Zuschauern für sie begehrte er nicht. Wie er eigentlich keine Lehrer gehabt hat, keiner

Schule sich anschloß, vollends vor jeder Kameraderie in wissenschaftlichen Dingen einen tiefen Abscheu hatte, so bereitete ihm, dem geborenen und höchstbegabten Schriftsteller, der Gedanke, vors Publikum zu treten, ein tiefes, oft unüberwindliches Unbehagen. Er wollte von den Dingen, die ihm die wertesten waren, »lieber in Ehrfurcht schweigen, als auf die Straße herabsteigen oder auf die Dächer treten, wo so laut und mit so viel Dünkel geredet wird«. Nicht das Publikum, dem er mißtraute, ist an dem späten Eintritt seiner Erfolge schuld, er hat es selbst nicht anders gewollt. Ohne starkes Drängen seiner Freunde hätte er vielleicht keines seiner Manuskripte je druckfertig gemacht, und auch dieses hätte nicht genügt, wäre nicht in dem Gelehrten ein großes Stück von einem Künstler gewesen; den Künstler aber zwingt seine Natur, seine Gedanken in Form zu bringen, rund und fertig hinzustellen. Erst Hehns Nachlaß hat unsern erstaunten Blicken den Umfang der wissenschaftlichen Pläne, mit denen er sich trug, enthüllt. In dieser Fülle ist aber nichts von Unruhe. Seine weit verzweigte Gedankenwelt ist durchaus organisch beschaffen; alles ist in ihr zusammenhängend; zu dem, was er in der Muße oder Abschiedsstimmung des hohen Alters niederschrieb, finden sich die Ansätze schon in der Arbeit des Jünglings und jungen Mannes.

Keine Frage, das Schicksal, das Hehn zum Livländer machte, hat ihn manche Entbehrungen kosten lassen und ist Ursache geworden, daß nicht alles zur Reife kam, was seine Anlage versprach; aber der Originalität seines Geistes und der Selbständigkeit seiner Anschauungen ist es günstig gewesen. Es hat ihn nicht verhindert, einer der wenigen zu werden, die man in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts zu den Klassikern rechnet. Eben das ist an diesem Sprößling einer weit unter fremde Völker vorgeschobenen Kolonistengesellschaft das Überraschende, daß er ein so vollendet gutes und schönes Deutsch schrieb, ja, daß ihm schon in seinen Jugendbriefen dies möglich war; Kulturdeutsch selbstverständlich, kein bodenwüchsiges; aber durch Stärke des sprachkünstlerischen Empfindens zu voller Natürlichkeit zurückgeführt. Es setzt dies selbstverständlich eine große Begabung voraus, doch gestattet es auch Rückschlüsse auf das gesprochene Deutsch in

seiner Umgebung. Durch bloße Lektüre konnte sein Ohr so fein nicht gestimmt werden. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist Hehns Deutsch eine unschätzbare Quelle für die Geistesgeschichte unserer Heimat, ein Zeugnis, das uns zugleich stolz und traurig macht. Denn dieser Boden wird einen zweiten Hehn heute nicht mehr hervorbringen können.

VERLAG VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN UND BERLIN

Historisch-politische Aufsätze und Reden

von

HERMANN ONCKEN

Professor an der Universität Heidelberg

2 Bände. 742 Seiten 8°. Elegant gebunden Preis Mark 12.50

Inhaltsverzeichnis:

I. BAND. 1. Der Kaiser und die Nation. 2. Die Ideen von 1813 und die deutsche Gegenwart. 3. Amerika und die Großen Mächte. 4. Die deutsche Auswanderung nach Amerika und das Deutschamerikanertum vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 5. Deutschland und Österreich seit der Gründung des Neuen Reiches (1871 bis 1911). 6. Deutschland und England. Heeres- oder Flottenverstärkung? 7. Über die Nationalität hinaus. 8. Politik, Geschichtsschreibung und die öffentliche Meinung. 9. Der hessische Staat und die Landesuniversität Gießen.

II. BAND. 1. Zur Genesis der preußischen Revolution von 1848. 2. Großherzog Peter von Oldenburg (1827—1900). 3. Ein Freund Bismarcks: Graf Alexander Keyserling. 4. Zum Gedächtnis Bismarcks. 5. Bismarck und sein Werk in der neuesten Geschichtsschreibung. 6. Vom jungen Bismarck. 7. Bismarck, Lassalle und die Oktroyierung des gleichen und direkten Wahlrechts in Preußen während des Verfassungskonflikts. 8. Bennigsen und die Epochen des parlamentarischen Liberalismus in Deutschland und Preußen. 9. Ludwig Bamberger. 10. Aus dem Lager der deutschen Whigs. 11. August Reichensperger. 12. Albert Schäffles Lebenserinnerungen. 13. Marx und Engels.

Kleine historische Schriften

von

MAX LENZ

Zweite vermehrte Auflage

IX und 625 Seiten gr. 8°. Preis geheftet M. 9.—
elegant gebunden M. 11.—

Inhaltsverzeichnis:

1. Leopold Ranke. 2. Zum Gedächtnistage Johann Gutenbergs. 3. Janssens Geschichte des deutschen Volkes. 4. Humanismus und Reformation. 5. Geschichtschreibung und Geschichtsauffassung im Elsaß zur Zeit der Reformation. 6. Dem Andenken Ulrichs von Hutten. 7. Martin Luther. 8. Luthers Lehre von der Obrigkeit. 9. Der Bauernkrieg. 10. Florian Geyer. 11. Philipp Melanchthon. 12. Die geschichtliche Stellung der Deutschen in Böhmen. 13. Gustav Adolf dem Befreier zum Gedächtnis. 14. Nationalität und Religion. 15. Wie entstehen Revolutionen? 16. Die französische Revolution und die Kirche. 17. Die Bedeutung der Seebeherrschung für die Politik Napoleons. 18. Napoleon I. und Preußen. 19. 1848. 20 Bismarcks Religion. 21. Bismarck und Ranke. 22. Otto von Bismarck und Freiherr Karl vom Stein. 23. König Wilhelm und Bismarck in Gastein 1863. 24. Heinrich von Treitschke. 25. Constantin Rößler. 26. Wilhelm I. 27. Die Tragik in Kaiser Friedrichs Leben. 28. Das russische Problem. 29. Jahrhunders-Ende vor hundert Jahren und jetzt. 30. Ein Blick in das zwanzigste Jahrhundert. 31. Die Stellung der historischen Wissenschaften in der Gegenwart. 32. Rankes biographische Kunst und die Aufgaben des Biographen. 33. Ansprache an die Berliner Studentenschaft auf ihrem Kommers zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums Seiner Majestät des Kaisers.

VERLAG VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN UND BERLIN

Weltbürgertum und Nationalstaat

Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates

Von

FRIEDRICH MEINECKE

o. ö. Professor a. d. Universität Freiburg

Zweite, durchgesehene Auflage

515 Seiten 8°. Geheftet M. 11.—,
in Halbpergament geb. M. 12.80

Die Begründung des Deutschen Reiches durch Wilhelm I.

Vornehmlich nach den preußischen Staatsakten

Von

HEINRICH VON SYBEL

Volksausgabe Dritte Auflage

7 Bände in Leinwand gebunden mit dem Bildnis des Verfassers und ausführlichem Sachregister M. 25.—. Luxusausgabe auf besonders gutem Papier in 7 eleganten Halblederbänden M. 32.—

(Die Volksausgabe ist inhaltlich übereinstimmend mit der Großoktav-Ausgabe, die seit mehreren Jahren vergriffen ist.)

N
5300
D33

Dehio, Georg Gottfried
Kunsthistorische Aufsätze

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

R. Oldenbourg Buchbinderei München